45

Date Due

~~[illegible]~~	~~[illegible]~~		
~~[illegible]~~	~~[illegible]~~		
OCT	1 4 2004		
	PRINTED	IN U. S. A.	

DIE

GESCHICHTLICHE ENTWICKELUNG

DER

KAMMERMUSIK

UND

IHRE BEDEUTUNG FÜR DEN MUSIKER.

„Das Herz adelt den Menschen."
Mozart.

DIE
GESCHICHTLICHE ENTWICKELUNG
DER
KAMMERMUSIK
UND
IHRE BEDEUTUNG FÜR DEN MUSIKER.

VON

DR. LUDWIG NOHL,
Professor in Heidelberg.

GEKRÖNTE PREISSCHRIFT

DER

VON DEM ST. PETERSBURGER VEREIN FÜR KAMMERMUSIK 1881 VERANSTALTETEN INTERNATIONALEN PREIS-CONCURRENZ.

BRAUNSCHWEIG,
DRUCK UND VERLAG VON FRIEDRICH VIEWEG UND SOHN.
1885.

IHRER KAISERLICHEN HOHEIT

DER

PRINZESSIN WILHELM VON BADEN

GEBORENEN

PRINZESSIN MARIA ROMANOWSKAÏA VON LEUCHTENBERG

IN

GRÖSSTER VEREHRUNG

GEWIDMET

VOM

VERFASSER.

INHALTSVERZEICHNISS.

EINLEITUNG.

Was ist's, was in uns vorgeht, wenn wir eine gute Instrumentalmusik hören? Es erfasst unseren Geist mit ungeahnter Macht, behält ihn mit einer Sicherheit, gegen die wir keinen Widerstand haben, in Händen und führt und bewegt ihn, so wie es will. Ist die ewige Natur selbst redend geworden? Oeffnen „ihrer Brust geheime Wunder" sich? Sie, die einer Sphinx gleich ewig stumm dasitzt und uns in solchem blossen Anblicke die tiefsten Räthselfragen des Daseins vorlegt, löst plötzlich selbst diese Räthsel und zwar in einer Sprache, welche nichts mit dem Wort noch irgend einem Begriff zu thun hat und doch so deutlich redet, dass ein Nichtverstehen unmöglich ist. Was dem äusseren Auge dabei so verwunderlich erscheint, die hölzern steifen und wieder phantastisch gewundenen Instrumente, die unberechenbaren Bewegungen der Spieler, es giebt durch das Ohr dem inneren Blicke ein Bild, unvergleichlich lebensvoll und unserem sichersten Fühlen und Denken verwandt, sowie in meerversunkenen Städten wohlgekanntes „Gebild aus Menschenhand" dasteht.

Ist es denn immer bestanden, dieses fesselnde Wundergebilde, hat die Natur selbst es uns gegeben?

Im Gegentheil, nichts ist mehr ein Erzeugniss und zugleich ein Triumph des menschlichen Geistes als diese

Instrumentalmusik mit ihrer mannichfaltigen Lebensklangfülle, und kaum mehr als zweihundert Jahre ist es her, dass wir dieselbe in ihrer organischen Gestalt und entsprechenden Stimmenbesetzung besitzen. Es haben jedoch alle Zeiten und Nationen, welche überhaupt die menschliche Cultur bereiteten, auch daran mitgearbeitet. Der älteste Orient gab die Saiteninstrumente, zumal die Araber das Rebek, aus dem die verschiedenen Geigenarten wurden, und schon der ältere keltische und germanische Norden gestaltete mit ihnen jenen Stock des Orchesters, dessen energischen Klangkörper die Erfindung der Italiener mit Cello und Contrabass tiefer färbte, bis heute dazu auch die echte Viola alta gekommen ist, die das Saitenquartett des Orchesters erst ganz ebenmässig und voll im Klange macht. Ebenso sehen wir heute dem Instrumentenchor auch die Harfe wiedergegeben, die schon im frühesten Aegypten jede Feier einleitete und in Israel die Poesie des gotterfüllten Menschengeistes zugleich entzündete und begleitete. Die Flöte hatte ihre Wettkämpfe der Griechen bereits neben der Lyra; Horn und Trompete dienten dem Kriege, die Schalmei dem Hirten, und so vereinte der in traumartiger Nachbildung des Lebens wirkende und wachsende Kunstgeist der Musik allmählich alle diese unwillkürlichen Deuter und Begleiter der zahlreichen charakteristischen Seiten und Regungen des wirklichen Lebens zu einem Bilde, das allein schon in dieser besonderen Mannichfaltigkeit eine neue und ganz eigenartige, ja unvergleichliche Erscheinung bietet. Sie aber musste zuletzt den Künstlergeist selbst zu der höchsten Anstrengung reizen, sich dieser neuen reichen Darstellungsmittel nun auch zu den bedeutendsten und inhaltsvollsten Aeusserungen des menschlichen Geisteswesens zu bemächtigen.

Dies ist denn der erste Gipfelpunkt einer geistigen Verwendung jener instrumentalen Mittel, und seine höchste Spitze heisst Beethoven. Wie jung die Errungenschaft, wie zeitig naheliegend das erste Ziel!

Ueberhaupt erscheint jene Vereinigung der Instrumente zu einem organisch gegliederten Körper, namentlich die richtige Auswahl aus den Hunderten von verschiedenen, mehr oder minder vollkommenen Tonwerkzeugen zu einem Miteinander, in dem in der That „alles sich zum Ganzen webt“ und ein Theil den andern hebt statt ihn zu verdunkeln oder gar zu erdrücken, als sehr jung und das Ergebniss vielfacher Versuche und der geistigen Erschauung längerer Zeiten. Besonders verdankt, abgesehen von den volksmässigen Tanz- und Festmusiken, der reichere Gebrauch der Einzelinstrumente wie eines Ensembles von solchen seine Entstehung erst jenem Erfordernisse des menschlichen Geistes, das vor ungefähr dreihundert Jahren das Drama und die Oper geschaffen hat, dem neuerwachten Bedürfniss der Renaissancezeit, sich selbst nach seiner unwillkürlichen Regung, seinem Glück und Leid, seiner Liebe und seiner Feindschaft und jeder natürlichen Bewegung des Daseins mit Augen zu erblicken und mit Ohren zu vernehmen. Die Jahrhunderte der Musik vorher gehörten der Kirche und ihrem Dienste an, die sie auch als selbständige Kunst, das heisst rein auf sich und ihrer Harmonie beruhend, geschaffen hatte. Einzig die musikalischen Gebilde, welche diese kirchliche Kunst hervorgebracht hatte, boten daher anfangs auch dem ältesten Gesammttonwerkzeuge, der Orgel, Vorbilder für seine Eigengebilde, die dann selbst wieder auf das Clavier übergingen und hier unter Aufnahme von Tanz und Lied des Volkes und in Ausbildung der Gesangsformen der Oper durch freie Thätigkeit der künstlerischen Phantasie

sich zu jener Form entwickelten, die selbst wieder zu den höchsten bis jetzt erreichten Gebilden instrumentaler Kunst, zu Symphonie, Quartett und Sonate führte.

Symphonie, Quartett und Sonate! — Welche Nation, die im Besitz voller Geistesbildung sein und in dem Strahle der höchsten Idealgüter sich sonnen will, möchte dieses wunderreichen Musikgebildes entrathen, das wie ein mächtiger Baum die Zweige des Lebens über uns ausbreitet und ebenso alle Stimmen des Lebens aus ihnen erschallen lässt? Von Moskau bis Newyork, von Pest bis Edinburg, wo fehlten in den Concerten der gebildeten Welt wie des Volkes jetzt noch diese höheren Instrumentalwerke? Und ihre edelste Zier, die Werke Beethoven's, werden sie nicht jetzt gar auch „ultra montes" aufgeführt, wo man sonst dem deutschen Geiste niemals viel Verstehen noch Würdigung geschenkt hat, in Rom? Ebenso steht es heute in Madrid, in Barcelona. Aber nichts ist auch allmählicher und mühsamer entstanden und hat so wie bei dem geistigen Aufbau der Welt durch die Philosophie alle und jede freie Geisteskraft erfordert wie dieses merkwürdige Tongebilde, das so ganz und gar aus eigenen Mitteln und zwar aus Mitteln, die mit diesem wirklichen Leben innerlich nicht das Mindeste zu thun haben, dennoch dieses Leben und obendrein nach seinem höchsten Bestande und wohl gar in seinem tragischen Wesen malt. Denn dies fühlen wir, dass das, was uns in einer solchen Musik gegeben wird, den letzten Grund unseres Daseins angeht, sodass der Philosoph Recht hat, wenn er die Musik die Melodie nennt, zu der die Welt den Text bilde und zumal jene reinen Instrumentalgebilde die „Feste, auf denen sie ihre höchsten Triumphe feiere".

Da nun aber auch die Kammermusik, von der hier im Besonderen Rede ist, sich durchaus nicht auf das

Quartett der Geigen beschränkt, sondern gerade bei den grossen Meistern derselben manche der allerschönsten Werke ebenfalls die Blasinstrumente mit verwendet zeigt, so haben wir zunächst die allmähliche Aufnahme und Verwendung der Instrumente in der Kunstmusik in Kürze geschichtlich zu entwickeln, wobei zugleich der Vortheil gewonnen wird, aus der thatsächlichen Uebung der einzelnen Instrumente zum Theil selbst die Formen entstehen zu sehen, in denen sich die Instrumentalmusik mehr und mehr als ein selbständiges und organisches Ganze darstellte. Indem wir dann ferner als die geforderte „Geschichtliche Entwickelung der Kammermusik“ den eigentlichen Grundbau aller Instrumentalmusik, die Sonatenform nach ihrer Entstehung und besonderen Art erläutern, löst sich uns der zweite Theil unserer Aufgabe, die „Bedeutung der Kammermusik für den Musiker“ so gut wie von selbst. Denn dieselbe kann in letzter Beziehung nicht bloss äusserlicher, sondern muss geistiger Natur sein. Ja sie muss ihn, den Musiker selbst, zu denjenigen Vertretern unseres höheren geistigen Lebens gesellen, deren Beruf ein Thun im Dienste der Menschheit und ihrer höheren Entwickelung und inneren Bereicherung ist. Seine eigene tiefe Seelenhingabe in der darstellenden Ausführung der Werke der Tonkunst enthüllt uns erst deren eigene Seele völlig und giebt uns ihren heiligen Besitz durchaus zu eigen.

Wir skizziren also zunächst die Geschichte der hier mitentscheidenden Instrumente und derjenigen Formen, die sich aus ihnen entwickelt haben, sodann diejenige der hauptsächlichen instrumentalen und besonders Kammermusikformen, namentlich der S o n a t e n f o r m, in der das Wesentliche aller modernen Instrumentalerzeugung sich zuerst kräftig zusammengefasst hat und zwar dies zu-

gleich mit der geistigen Entwickelungsgeschichte Joseph Haydn's als ihres „Vaters". Zuletzt aber geben wir die Aufstellung derjenigen Dinge, in denen die ihm nachfolgenden Meister diese Form räumlich entwickelt und innerlich reicher erfüllt und ausgearbeitet und so der Welt ein Geschenk bereitet haben, das seine Bedeutung auch in solcher blossen geschichtlichen Darstellung von selbst enthüllt.

I.

Die Entstehung der Instrumentalmusik.

1. Orgel, Clavier, Einzelinstrumente.

Die älteste weltliche Instrumentalmusik waren einerseits die Fanfaren und Märsche bei festlichen Aufzügen, bei denen besonders die äusserst geübten Trompeter glänzten, andererseits Tänze und Tanzlieder für ein- oder mehrstimmigen Satz. Von solchen Tänzen giebt es schon im Jahre 1509 eine gedruckte Sammlung und zwar geschrieben für Orgel, Clavier oder Laute: Passamezzo, Saltarello, Paduana, Galliarda, Hupfauf, Hoppeltanz, Bruder-Cunrad-Tanzmaass u. s. w. Ebenso wurden Lieder und Gesänge auf Instrumente übertragen. „Lustig zu singen und auch auf allerlei Instrumente dienlich“ heisst eine 1536 zu Nürnberg erschienene Sammlung auserlesener Lieder von Heinrich Fink. Und kirchliche Gesangstücke auf die Orgel herüberzunehmen lag natürlich sehr nahe.

Das älteste der wirklichen Kunstinstrumente ist die Orgel, die ihre Vollendung im 17. Jahrhundert gewann, nachdem nämlich der protestantische Gottesdienst ihr eine ungleich weitere Aufgabe gesetzt hatte, als die alte Kirche es konnte. Die erste Art des selbständigen Orgelspieles war dieselbe, wie der Kirchensänger den letzten

Vocal des Halleluja, das Neuma oder den Jubilus „mit auf- und niederlaufenden Diminutionibus (Verkleinerungen) oder Coloraturen (Verzierungen) nach seinem Gefallen zu exorniren (auszuschmücken)“ pflegte: sie variirten, diminuirten, colorirten die melodischen Hauptnoten. Dies nannte man „Setzmanieren“, allerlei Gattungen laufender, springender Figuren, gebrochener Accorde und dergleichen im Gegensatz zu den „Spiel- und Singmanieren“, welche nicht „gesetzt“ wurden, sondern der freien Ausführung des Sängers oder Spielers überlassen blieben. Letzteres waren Mordenten, Triller, Bebungen u. s. w. Das erstere ward zum Toccaten- oder auch ganz allgemein symphonischen Styl, dem ersten ausgeprägten Instrumentalstyle, der sich unabhängig von Gesang und Tanz ausbildete. An ihm sehen wir denn auch die ersten selbständigen Meister erstehen.

Die berühmtesten Orgelspieler waren in alter Zeit der blinde Florentiner Francesco Landino und hundert Jahre später (um 1470) Bernhard der Deutsche in Venedig. Doch ist uns von beiden nichts Instrumentales erhalten. Sie colorirten und diminuirten eben bloss den Choral. Ebenso steht es mit dem Florentiner Squarcialupo († 1475). Das Land des Protestantismus, Deutschland, ward aber naturgemäss auch vorerst das Land der Orgelmeister. Conrad Paulmann von Nürnberg, ebenfalls blind und 1473 in München gestorben, ist der Componist der ältesten selbständigen Stücke für Orgel, die wir kennen. Es ist das 1452 entstandene Fundamentum organisandi (die Orgelkunst), 24 Stücke in fast durchweg zweistimmigem Contrapunkt. Sie haben nichts Gesangmässiges, sondern ganz instrumentales Figurenwerk und sind leicht und fliessend geschrieben. Hochberühmt ward dann sein jüngerer Zeitgenosse Paul Hofhaimer

aus Steiermark, Hoforganist Maximilian's I, 1449 bis 1537. Er hat viel Schüler gebildet. Doch besitzen wir nichts für Orgel von ihm, da man immer noch auf diesem Instrumente mehr frei phantasirte (improvisirte) als Eigenes für dasselbe ausarbeitete und aufschrieb. Seine 1539 in Nürnberg erschienenen Harmoniae poeticae (poetische Klänge) auf Oden von Horaz und anderen Dichtern sind vierstimmige Lautenstücke. Die ältesten Orgelstücke, die uns im Druck vorliegen, sind die „Tabulaturen etlicher Lobgesäng und Liedlein uff die Orgeln und Lauten" von Arnold Schlicke (1512 in Mainz gedruckt), also arrangirte Gesangsstücke. Von der Mitte des 16. Jahrhunderts an werden die wirklichen Orgelcompositionen häufiger. Der Niederländer Jacob B u u s in Venedig liess 1547 die ersten R i c e r c a r i drucken; ebenso kamen dort 1549 Fantasie e ricercari von Willaert und Ciprian de Rore heraus. In diesem älteren Ricercare (Rechercher) sucht der Organist gleichsam präludirend nach Gedanken (u. b. später wird darunter die „Meisterfuge" verstanden, in der ausgesuchte Schwierigkeiten herrschen): ein kurzes Thema wird mit einfachen Imitationen (Nachahmungen) wie ein begrifflicher Gedanke ausgeführt („durchgeführt"). Jedoch ist hier noch keine bestimmte Form festgestellt. Ja man legte selbst solchen Orgelstückchen wieder Text unter (da cantare e suonare d'Organo ed altri stromenti). Noch tief ins 16. Jahrhundert stehen denn auch in den sogenannten Tabulaturbüchern für Orgel, Clavier oder Laute Motetten, contrapunctirte Lieder und Tänze; jedoch ist hier die Melodie durch die Verbrämungen und Verkleinerungen so gut wie unkenntlich gemacht. Doch siegt allmählich jener Toccatenstyl. T o c c a t a kommt von toccare (toucher, tasten, greifen) und ist der allgemeine Name für kleine einleitende Stückchen oder Zwischen-

spiele „mit viel laufenden Noten, wie sie ein Organist oder ein Clavierist, wenn er erstlich uff die Orgel greifet, ehe er ein Motet oder Fugen anfängt, aus seinem Kopfe vorherphantasirt mit schlichten einzelnen Griffen und Coloraturen.“ So sagt M. Prätorius 1615.

Dieser Toccatenstyl bildete sich nun zunächst in Italien zu einer Kunstgattung aus, die noch in S. Bach die höchsten Meisterleistungen erzeugen sollte. Denn Italien hatte zu jener Zeit noch die grössten Meister der Composition. Die beiden Gabrieli, dann Claudio Merulo, die grossen Orgelmeister von Venedig im 16. und 17. Jahrhundert, sind hier wenigstens zu nennen. Die den Tasteninstrumenten natureigene Form der Toccata zeigt bestimmteres Gesicht: nicht die Melodie, sondern das Figuren- und Passagenwerk herrscht vor, zwar zur Abwechselung auch mit gesanghaften Stellen, aber alles muss schnell bewegtes Leben und kräftige Accordschläge haben, sodass die Eigenthümlichkeiten des Instrumentes, volle Harmonie und freie Beweglichkeit zugleich hervortreten. Eine innere Verbindung erzeugt hier der Lauf des gleichen Motivs durch die verschiedenen Stimmen. Doch muss alles mehr wie augenblickliche Eingebung erscheinen. Wie denn auch die Namen Präludium, Präambulum, Fantasia, Capriccio, Intonazione diesem völlig frei bewegten Wesen entsprechen! Bei den Contrapuntti dagegen waltete ein Cantus firmus. Ebenso haben die beiden Gabrieli aber auch Sonaten (oder Symphonien) und Canzonen für Orgel oder andere Instrumente geschrieben. Diese ältere Sonata oder Sinfonia da chiesa war jedoch ebenfalls nur ein ernst und prächtig, d. h. vollgriffig gesetzter freierer contrapunktischer Satz, während die Canzone lebhaft und fröhlich und zugleich gesangsmässiger war.

Der „Vater des wahren Orgelspiels" aber war Frescobaldi (von 1614 an in Rom), dessen Werke uns sämmtlich aufbewahrt sind. Er hat neben den anderen Formen vor allem die Fuge ausbilden helfen. Doch zeigt er sich in seinen Compositionen allseitig erfindungsreich und beherrscht in freiester Weise das gesammte Material seiner Kunst. Er bildete denn auch sehr viel Schüler, unter denen der Deutsche Froberger der berühmteste war. Ihm folgte in Rom noch Bernardo Pasquini († 1710), dann aber ging die Organistenkunst für immer an den Norden über. Schon Frescobaldi war persönlich in den Niederlanden gewesen, wo der um 1540 geborene J. P. Swelinck wirkte, und dieser „Organistenmacher" hat dann besonders Deutschland seine berühmten Organisten gegeben, auf die wir später kommen werden.

Neben der Orgel hatten sich besonders selbständig und bedeutsam zunächst die jetzt verschollene Laute und dann das heute herrschende Clavier ausgebildet. Wir gelangen also zunächst zum Claviere.

Bei den Alten war zur Bestimmung der Töne ein mit Einer Seite überspannter Kasten, genannt Monochord (Einsaiter) üblich gewesen, dessen Saite durch aufgesetzte Stege getheilt wurde und so den gewollten Ton angab. Statt dieser Stege machte man später Tasten (Claves), die mit der Hand geschlagen einen Metallstift (Tangente) gegen die zugleich vermehrten Saiten drückten, und nannte den meist viereckigen Kasten mit Messingsaiten Clavichord. Dasselbe war schon im 13. Jahrhundert im Gebrauch und nach Prätorius „das Fundament aller clavierten Instrumente, darauf auch die Orgelschüler zum Anfang unterrichtet werden, vornehmlich darum, weil es nicht so grosse Mühe macht mit Befederen und vielem Zurechtstimmen". Denn man hatte schon im 16. Jahr-

hundert auch ein „Clavicymbel" (Cembalo, Clavecin), auf dem die Saiten mit Zungen von Rabenkielen oder behaarter Ochsenhaut gerissen wurden und wovon Abarten das noch von Mozart gebrauchte Spinett und das besonders in England übliche Virginal sind. Das letztere hat vermuthlich den Namen von virgo, die Jungfrau, nicht weil die jungen Mädchen es sehr liebten, sondern weil es nur die hohen, feinen Töne besass. Um 1690 aber ward in Deutschland von Pantaleon Hebenstreit das Pantalon erfunden, welches wie das aus dem alten Psalter erstandene und noch heute in Ungarn viel gebrauchte Cymbal (Hackbrett) mit Klöpfeln geschlagen wurde, aber nicht aus freier Hand, sondern ebenfalls mittelst Tasten. Und weil man hier endlich auch den Stärkegrad der Töne, das Dynamische, in der Hand hatte, nannte man es in seiner Verbesserung Fortepiano. Der Erfinder dieses allherrschenden Instrumentes ist der Italiener Christofali (um 1710). Doch haben auch ein Franzose Marius und der Deutsche Schröder solche Hammerclaviere hergestellt, und der Thüringer Silbermann, der auch noch heute berühmte Orgeln wie zu Dresden in der Frauenkirche baute, vervollkommnete die Claviere um 1730 sehr wesentlich. Sein Schüler war J. A. Stein in Augsburg, dessen Fortepianos und Flügel, wie sie hiessen, weil die Basssaiten wegen des Klanges länger sein mussten als die des Discant und daher ein Dreieck entstand, mit dem Ende dieses Jahrhunderts alle übrigen Instrumenta pennata (Federinstrumente) verdrängten. Sein Schüler wieder war J. A Streicher in Wien, dessen Clavierbau vor Allen Beethoven verbessern half. In England kam um die gleiche Zeit eine besondere (die englische) Mechanik auf, und den aus Deutschland stammenden Parisern Erard und Pleyel half in diesem

Jahrhundert Franz Liszt die Flügel auf diejenige Höhe bringen, die dieses Instrument aus Stube und Kammer in den grossen Concertsaal geführt hat. Schon um 1500 hatte dieses Instrument eine Tonausdehnung vom grossen *F* bis zum zweigestrichenen *g* und zwar chromatisch, d. h. in Halbtönen. Um 1600 aber ging es schon vom *C* bis zum dreigestrichenen *f*, erreichte jedoch seine heutige Ausdehnung und Klangfülle erst in diesem Jahrhundert. Der Fingersatz blieb lange sehr ungeschickt, der Daumen ward anfangs gar nicht benutzt. Der Pariser Fr. Couperin führte auch ihn ein (l'art de toucher le clavecin 1716), und Seb. Bach gab dann allen Fingern gleichmässiges Recht. Sein Sohn Philipp Emanuel Bach entwickelte danach in seinem „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ 1753 das erste System der Sache, das durch die Ausbildung der Claviersonate für die Kammermusik in jeder Weise entscheidend ward.

Die Formen der Claviermusik nun waren die gleichen, theils wie die der Orgel, theils wie die der übrigen Instrumentalmusik. Wir geben also zunächst Nachricht von den verschiedenen Einzelinstrumenten und fassen die Entstehung weiterer freieren Musikformen nachher zusammen.

Die meisten unserer heutigen Instrumente waren ebenfalls bereits im 16. und sogar 15. Jahrhundert vorhanden. Doch pflegte man sie mehr in Gattungen zusammenzufassen (Stimmwerk, Accord) als mit einander zu mischen (Orchester). Die Hauptsache sind uns heute diejenigen Saiteninstrumente, die mit dem Bogen gestrichen werden und dadurch dem fein abschattirten Wesen der menschlichen Stimme am nächsten kommen, die Violinen (Geigen). Ihrer gab es schon früh viele Arten: sechs Viole di Gamba (Kniegeige), eine Art Violon-

cell, sieben Viole di braccio (Armgeigen), daher unsere Bratsche, deren vollständige Gestalt und Klangart eben erst im letzten Jahrzehnt als Viola alta (Altgeige) von H. Ritter in Würzburg hergestellt ist. Die Discantviola hiess auch nach dem orientalischen Rebek, aus dem die Geige mitentstanden ist, Rebecchino, gewöhnlich aber Violine und nach ihrer Aehnlichkeit mit dem Schenkel, von dem altromanischen Gigue bei dem Musiker auch Geige, welcher Name erst um 1300 an Stelle der Fidel trat, die noch Volker im Nibelungenliede streicht. Seb. Bach erfand auch eine Viola pomposa mit tieferer Lage. Die Viola d'amore hatte Silberklang auf vielen Saiten. Die Viola di Bordone (tiefe Glocke) hiess auch Baryton und hatte 5 bis 7 Darm- und 24 Metallsaiten. Für sie hat noch Haydn sehr viel seiner Kammermusik für den Fürsten Esterhazy geschrieben.

Zuletzt concentrirte sich die Besaitung der ganzen Gattung der Streichinstrumente auf vier, eine Quinte aus einander liegenden Saiten und sie selbst auf vier verschiedene Arten: die Violine, die Bratsche, das Violoncell und den Contrabass. Ihre Vollendung schufen die Italiener. Die berühmtesten Violinen sind die Amati oder Cremonenser, deren verschiedene Erbauer von 1600 bis 1690 in Cremona wirkten, die Guarneri (1650 bis 1670), die Stradivari (um 1700) und die Stainer, deren Erbauer 1672 zu Absam in Tyrol starb. Der Contrabass war zu Anfang des vorigen Jahrhunderts in Paris noch eine solche Merkwürdigkeit, dass sein Erscheinen im Concert besonders angezeigt ward. Der erste grosse Contrabassist war der Italiener Dragonetti in London: mit ihm spielte im Jahre 1799 Beethoven noch seine Cellosonaten Op. 5, und das im Frühjahr 1802 zuerst aufgeführte weltberühmte Septett Op. 20 bezeugt, wie er das Instrument

auch für die Kammermusik zu verwerthen gewusst hat. Den ersteren grösseren Geigenchor, die Vingt-quatre violons du Roi, finden wir schon im 17. Jahrhundert in Paris, wo überhaupt das erste namhafte Instrumentenensemble ausgebildet wurde. Die Herstellung einer solchen Instrumenttruppe war allerdings zuerst in Italien und zwar bei der Oper geschehen. Sie hatte von der Stelle, an der sie vor der Bühne sass, den Namen der griechischen Bezeichnung des Ortes erhalten, wo der Chor wirkte, von der Orchestra. Die Zusammenstellung verschiedener Instrumente anstatt der alten „Stimmwerke“ nannte man Concerto (Wettstreit) und Concerti grossi (vollklingende Concerte), wenn es eben wie in jenem Septett eine grössere Zahl war. Sie spielten im 17. Jahrhundert eine grosse Rolle. Ebenso wurden bald einzelne Instrumente zum Clavier hinzugezogen und daraus entstanden später Duo, Trio, Quintett u. s. w. Das reine Streichquartett (zwei Violinen, Bratsche und Cello) dagegen hat nach seiner besonderen Art und Bedeutung, wie wir noch näher hören werden, erst J. Haydn festgestellt. Wir geben jetzt zunächst noch einige Nachricht von den Blasinstrumenten.

Von den Flöten war die Blockflöte mit Schnabel üblich; unsere Querflöte ist jünger und hiess ursprünglich Schweizerpfeife, weil die militärischen „Schweizer“ sie verbreiteten. Sie kam erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf. Eine grosse Blasinstrumentenfamilie waren die Pommer (Bombardo), eine gebohrte gerade Röhre mit sechs Löchern, die durch die Art des Blasens einen schnurrenden (bombare) Ton gab. Uebrig geblieben sind uns davon die Oboe (von Hautbois, eine hölzerne Schalmei), die den Discant führt, und das Fagott, das Basslage hat. Weil nun hier die Röhre sehr lang

sein musste, legte man sie um und daher bekam sie den Namen Fagotto, d. h. Bündel. Auch die Trompete, eine Abart der Posaune, ist alt, sie war aber früher länger. Die Trompeter der Fürsten und Städte hatten sogar eine Virtuosität, wie man sie heute kaum noch findet. In hoher Lage hiess sie Clarino und davon ist der Name der Clarinette abgeleitet. Doch ist dieselbe ein Holzinstrument und anstatt wie die Trompete mit schmetterndem, vielmehr von schönstsingendem Tone, weshalb oftmals die edelsten musikalischen Gedanken und Werke ihr anvertraut sind. Man denke nur an Mozart's Clarinettenquintett. Erfunden ist sie um 1700 zu Nürnberg, kam aber erst fünfzig Jahre später ins Orchester und in die Kammer. Ihre tiefsten Töne sind kalt und starr, sodass sie besonders gut auch das Unheimliche und Starre ausdrückt. Besonders R. Wagner hat dies erwiesen.

Das Horn war ursprünglich eine gewundene Jagdtrompete und nur in Wald und Feld zu gebrauchen, kam aber bald auch in die Militärmusik und später in die Oper und in die Kammer. Beethoven schrieb seine Sonate mit Horn Op. 17 um 1800. Durch Hülfe des Krummbogens wurde dann im vorigen Jahrhundert der Tonreichthum des Naturhorns erweitert und in diesem Jahrhundert das Ventilhorn hergestellt, das alle Töne der Tonleiter auf reine Weise giebt.

Wir gelangen jetzt zu den Formen, die sich aus dem Spiel dieser einzelnen Instrumente wie ihrer mehr oder minder zahlreichen Vereinigung entwickelten.

2. Die älteren Instrumentalformen.

Schon im 16. Jahrhundert gebrauchte man sogar in den Kirchen zum Gesange oder auch selbständigen Spiele

ausser der Orgel Instrumente, jedoch nur Zinken und Posaunen. Wie denn noch heute der Zug der Priester in der Peterskirche zu Rom an hohen Festtagen mit einem Marsch auf silbernen Posaunen empfangen wird! Die Geigen als weltlich kamen erst mit dem Sologesang in die Kirche, ebenso die Lauten. Diese letzteren ordnete man dann zu einem kräftigen Zusammenspiel, „welcher Chor wegen Anrührung der vielen Saiten gar schönen Effectum und herrliche liebliche Resonanz von sich giebt, so dass es in der Kirche wegen des Lauts der vielen Saiten fast geknittert hat.“ So sagt M. Prätorius, der 1619 in seinem „Syntagma musicum“ (Musikalischen Sammelwerk) eine Darstellung des Gebrauchs aller damaligen Instrumente nach den besten italienischen Meistern gegeben hat. Diese Venetianer wussten denn auch das Gesangliche und das Instrumentale schon gut aus einander zu halten und wie J. Gabrieli und Monteverde das Letztere zur Hebung des Ersteren zu verwenden. Dabei wurden die Stimmen nicht mehr bloss einfach verdoppelt, sondern sie waren „obligat“, d. h. durch den Contrapunkt die eine fest an die andere gebunden, so dass sie sich gegenseitig hoben und einander färbten. Bei der Instrumentalmusik allein jedoch war zuerst noch klangreiche Vielstimmigkeit bis zu 24 Stimmen in verschiedenen Chören ohne viel contrapunktische Verbindung vorherrschend, und dieses einander Nachahmen der Chöre auf den verschiedenen Orgelchören der St. Markuskirche zu Venedig brachte das „Dialogisiren“ (Zwiegespräch) und dann das bis zum 18. Jahrhundert besonders in der Kammermusik so beliebte „Echo“, das noch Seb. Bach sehr geistvoll verwendet.

Je mehr nun die einzelnen Instrumente sich durchbildeten, wurden ihrer weniger und entwickelte sich auch

ein bestimmterer Styl für sie. Die Virtuosität breitete sich im 17. und 18. Jahrhundert auch auf den verschiedenen Instrumenten stets mehr aus. Zunächst auf der Orgel, die mit Scheidt, Froberger, Pachelbel, Buxtehude und Reinken einen völlig durchgebildeten eigenen Styl bekam und in der „deutschen Organistenschule" für immer die eigentliche strenge Schulung, den Contrapunkt, und damit die Grundlage alles technisch musikalischen Könnens, also auch jeder höheren instrumentalen Production an sich bannte. Dies übertrug sich dann in fast allen Formen auch auf das Clavier. Während aber diese Formen wesentlich ein Hervorspinnen an einem Faden, also streng musikalisch technischer, d. h. harmonisch-contrapunktischer Natur waren, trat jetzt durch die Aufnahme des Liedes und vor Allem des Tanzes ein anderes Element, die rhythmisch-architektonische Gliederung, hervor, die durch ebenmässige Wiederholung gewisser Glieder auch in der an sich unräumlichen Tonkunst sozusagen einen räumlichen Bau vor unserem inneren Auge aufrichtet, dessen besonderer Charakter eben in solcher eurhythmischen Gliederung liegt. „Zum Raum wird hier die Zeit", sagt Gurnemanz. Aus beiden Elementen, dem frei wallenden Fluss rein contrapunktischer Entwickelung und der Nach- und Ausbildung rhythmischer Tanzformen, entfaltete sich dann später die entscheidende instrumentale Form der Symphonie oder eigentlich Sonate, und dabei hat namentlich auch das Geigenspiel mitgeholfen, auf das wir also zunächst hier kommen.

Die eigentliche Heimath des virtuosen Violinspiels ist Italien. Hier herrschte ein grosser und voller Ton, durch dicke Saiten und einen grossen Bogen hervorgebracht, während die Franzosen, wenn auch geschmeidiger und sogar durchgehends gewandter, stets wie beim Singen

einen kleinen und spitzen Ton behielten. Das Violinspiel war aber dort auch so verbreitet, dass man in Rom zehnmal eher ein instrumentales Sammtspiel zusammenbrachte als in dem weit grösseren Paris, wo man überhaupt lange Zeit noch recht unmusikalisch blieb und sogar duldete, dass der Tact mit einem grossen schweren Stocke im eigentlichen Sinne geschlagen wurde. Der Vater des höheren Violinspiels und damit des instrumentalen Kammerstyls ist Archangelo Corelli (1653 bis 1713), gebildet in Rom, wo Carissimi und B. Pasquini die grosse Zeit für den neueren Styl heraufgeführt hatten. Er besuchte aber auch das übrige Italien und sogar Paris und Deutschland, war jedoch von 1686 andauernd in Rom, wo er Orchesterleiter am Theater war. Er hatte einen gleichmässig edeln Ton, der wie eine Trompete im Pianissimo geklungen haben soll. Er war freilich durchaus kein Tausendkünstler und rief, als er den tüchtigen deutschen Componisten und Violinspieler Strungk hörte, erstaunt und neidlos aus, wenn er selbst ein Erzengel (Archangelo) sei, so sei dieser ein Erzteufel (Archidiabolo). Ja als Händel in Rom eines seiner Werke aufführte, das eine sogenannte französische Ouvertüre mit fugirtem Allegro hat, konnte er nicht einmal gut mit seiner Partie fertig werden und entgegnete dem darob ergrimmenden deutschen Collegen: „Aber mein lieber Sachse, diese eure Musik ist nach dem französischen Styl eingerichtet, darauf ich mich nicht verstehe.“ Dennoch hiess er „Il virtuosissimo di violino e vero Orfeo dei nostri tempi“. Er schrieb Sonaten für Violine allein und nannte sie, da sie für die feine Gesellschaft waren, Sonata da Camera, d. h. eine Reihenfolge von Tänzen, aber nicht zum Tanzen sondern zum Spielen, oder andererseits Concerti grossi. Alle diese Stücke sind noch klein, aber

edel geformt und zwar durchaus in dem melodischen oder vielmehr monodischen Style, den die Oper von Neuem geschaffen hatte. Sie wurden jedoch Vorbild für die gesammte moderne Instrumentalmusik. Sein bedeutendster Schüler war Geminiani, geb. um 1680 in Lucca. Dieser war schon ganz moderner Virtuose und daher hauptsächlich erfinderisch in Figuren, Passagen, Coloraturen. Ein weiterer Italiener, der für sein Instrument und die Kunstformen von Bedeutung ward, ist Vivaldi 1743. Er schuf in seinen Violinconcerten die dreisätzige Sonatenform. Guiseppe Tartini aus Istrien (geb. 1692) dagegen ist der erste volle Beherrscher seines Instrumentes. Er hatte einen kraftvollen Ton, für ihn gab es keine Schwierigkeiten mehr, er trillerte mit allen Fingern in jeder Weise gleich gut, hatte aber einen besonders schwierigen Triller, den man später le trille du diable nannte, um dessentwillen eine seiner Sonaten die „Teufelssonate“ heisst. Dabei war er aber tiefer in der Harmonie bewandert und hat mannichfachere Modulation, ist auch als Theoretiker von grosser Bedeutung geworden. Auf ihn stützte sich Rousseau in seinem Kampfe mit Rameau um die richtige Harmonielehre. So vermochte die Musikschule, die er in Padua begründete, von grossem Erfolge zu werden und man nannte ihn den „Lehrer der Nationen“. Sein Schüler war Nardini und aus seiner Schule stammte auch Pugnani, von dem ebenfalls noch heute manche Violinstücke leben. Als der allseitigste Violinvirtuose bis auf Paganini aber gilt Antonio Lolli aus Bergamo (1740 bis 1802). Solche Ausbildung des Violinspiels förderte dann wieder die Verbreitung desselben und es stand schon jetzt eine eigenartige Kammermusik fertig da.

Die Hauptsache für die weitere Entwickelung der instrumentalen Kunst ward aber zunächst das Clavier.

Auch die Engländer und Franzosen hatten schon früh das Clavierspiel gepflegt. Allein das Virginalbuch der Königin Elisabeth, das uns erhalten ist, zeigt selbst da, wo die Stücke von Tallis und J. Bird herrühren, eine erschreckend langweilige Gelahrtheit, und auch H. Purcell, der doch so schöne dramatische Musik geschaffen hat, ist in diesem Fache noch sehr monoton. Die Franzosen neigten sich zunächst zu einer minutiösen Ausschmückung der kleinen Musikstückchen, die sie für Clavier componirten und entweder den Tänzen nachbildeten oder frei erfanden. Doch brachte die Familie Couperin unter Ludwig XIV. vor Allem auch feine rhythmische Gliederung und lebhaft redende Sprache in die Musik. François le grand, wie stolz genug der Eine von ihnen hiess, war zugleich ein tüchtiger Harmonist, ebenso der Organist Marchand (geb. 1669), der jedoch seinerzeit dem Kampfe mit S. Bach in Dresden auswich, und der berühmte Operncomponist Ph. Rameau; sie haben beide recht hübsche kleine Instrumentalstücke geschrieben. Und weil in Paris der Tanz auf der Bühne die grösste Rolle spielte und in demselben sich also gewissermaassen stets bestimmte Gestalten und Charaktere darstellten, so benannten einzelne dieser Componisten sogar ihre Tanzstückchen mit solchen Namen, z. B. die Majestätische, die Spröde, die Finstere oder Mamon, Mimi u. s. w.

Der besondere Typus dieses Zeitraums der Instrumentalmusik nun ist die Suite, und wie später in der Sonate haben auch darin die Deutschen das Entscheidende und Grösste geleistet.

Schon im Anfange des 16. Jahrhunderts wurden, wie wir sahen, Tanzsammlungen herausgegeben, und Frescobaldi liess 1615 und 1637 Toccaten für Clavier und

Orgel drucken, die er als eine Partie (Partita) verschiedener Arien und Tänze wie Ciaconne, Passacaglio bezeichnet. Der dreissigjährige Krieg, der so viel fremde Nationen auf deutschen Boden führte, liess denn auch besonders hier solche Sammlungen zu einer geschlossenen Form gelangen, die zunächst in der gleichen Tonart und dann in der bestimmten Reihenfolge der Tänze hervortrat. Diese letztere gab nach dem damals herrschenden Französischen auch der Form selbst den dauernden Namen Suite, während die Partita zugleich andere Stücke als bloss Tänze zu enthalten pflegt. Den Vortritt hatte in der Suite die Allemande, die sogar oft durch eine Ouvertüre eingeleitet wurde. Ihrer würdig erfassten Erscheinung folgen die französische Courante, die spanische Sarabande und wohl noch ein oder zwei andere fremde Tänze, wie Menuett und Gavotte; den Schluss aber bildete fast regelmässig die englische Gigue. In ihr ward das lebendig Charakteristische und Individuelle zum Entscheidenden. Und wenn dabei auch im Vergleich zu dem frei Aufbauenden der rein instrumentalen Musikformen der Charakter und das Tactmaass des Tanzes der Phantasie des Componisten eine gewisse Beengung schufen, so war andererseits das unmittelbar Lebendige, welches der dem unwillkürlichen Dasein des Volkes entnommene Tanz an sich hat, wieder ein neuer Anreiz für dieselbe, der diesen kleinen Musikbildchen selbst einen nirgend anderswo gefundenen Reiz verlieh. Besonders pflegten diese Seite der Sache die eleganteren und salongebildeteren Franzosen, mussten aber bald doch auch hier den ernsteren Deutschen das Feld räumen.

Der nun alle diese bisher gewonnenen Formen mit mächtiger Faust zusammenfasste und jede einzelne derselben auf jedem Gebiete der Instrumentalmusik

zu ihrer Vollendung ausbildete, war Sebastian Bach.

Freilich die Herrschaft hat bei ihm noch unbedingt der polyphone Styl, nur hier und da schaut aus dem contrapunktischen Gewinde auch ein Gesicht hervor, dann allerdings unsäglich weh- und wonnevoll an Menschenglück und Menschenweh gemahnend. Aber eine Welt von Formen vom kleinsten architektonischen Gebilde bis zum erhabensten Monumentalbau liegt hier vor, eine Urschaffenswelt, an der für alle Zeiten jeder schaffende Künstler als an die letzte Schulung seines Könnens gebunden ist, aber gebunden wie an die Natur, aus deren Brüsten er stets neue und zwar urgesunde Nahrung saugt. Am eigenartigsten erscheint Bach natürlich bei seinen Schöpfungen für die Orgel, als welche selbst diesen urweltlichen Charakter hat und mit ihren Manualen und Pedalen über ein ungemessenes Tongebiet verfügt, ungemessen gegen jedes andere Instrument im Umfange wie in der Mannigfaltigkeit der Farbentöne; erst das Orchester konnte dieses Reich dieses Chronos stürzen und an seine Stelle den lockenschüttelnden Zeus setzen, der uns allerdings menschlich viel näher steht. Die grösste Rolle spielen hier ebenfalls die zahlreichen Choralgebilde vom einfachen Vorspiel bis zur strengen Fuge, in der das Thema in jeder Stimme, soviel auch ihrer seien, in der Entfernung einer Quinte oder Quarte genau wiederholt wird, während die übrigen Stimmen in mitsprechenden Tongängen ruhig ihren Weg fortsetzen. Aber auch der frei erfundenen Gebilde sind in diesem Gebiete bei Bach zahllose: besonders mächtig und geistvoll ist ein Passacaglio in C-moll, eine Tanzmelodie von acht Tacten, die stets unverändert festgehalten, in der verschiedensten Lage durch jede der Stimmen geht und von den übrigen

wie von einem schmückenden Gefolge begleitet wird, zuletzt aber noch Thema zu einer Doppelfuge wird.

Von den Claviersachen nennen wir das „Capriccio“ über die Abreise eines Freundes, nämlich seines jüngeren Bruders, eine scherzhafte Programmmusik aus der Jugendzeit, die zwölf kleinen Präludien, die sechs kleinen Suiten, genannt die französischen, und die fünfzehn Inventionen und Symphonien, sodann die „Clavierübung“, deren einzelne Theile von 1726 bis 1742 entstanden und aus sechs Partiten (Suiten), genannt die englischen, aus dem italienischen Concert, einer französischen Ouvertüre, vier Duetten und einer „Aria“ mit 30 Veränderungen bestehend, den sogenannten Goldberg'schen Variationen, weil sie für den russischen Gesandten Graf Kaiserling und seinen Clavierspieler Goldberg geschrieben wurden. Eine besondere Fundgrube aller möglichen, feinster wie grossartiger Gebilde, sind dann noch die beiden Theile des „Wohltemperirten Claviers“, die „Chromatische Phantasie“, das „Musikalische Opfer“ und die „Kunst der Fuge“, über deren Vollendung der grosse Meister starb. Derselben ist eine ebenfalls unvollendete Meisterfuge (Ricercata) über das Thema B-A-C-H angehängt.

Auch Sonaten hat Bach für die verschiedensten Instrumente geschrieben, die grossartigsten für den so engen Bereich der Violine: besonders eine Ciaccone daraus ist weltberühmt. Es ist dies ebenfalls eine kurze Tanzmelodie, die stets ganz gleichmässig wiederkehrt und zwar als basso ostinato (hartnäckig gleicher Bass). Bach's Sonaten und übrige Kammermusik haben die dreisätzige Form und nähern sich dadurch dem psychologischen Charakter dieses speciell modernen Gebildes, das das entscheidende Wesen der neueren Instrumentalmusik darstellte. Jedoch von dem persönlichen Charakter dieser

modernen Sprache ist bei Bach noch nicht die Rede. Ebenso hat er in den verschiedenen Sätzen schon oft die Zweitheiligkeit, die ebenfalls für die Sonatenform ein Merkmal ist und ohne Zweifel vom Tanze entlehnt worden war, dem solche rhythmische Gegenüberstellungen von Natur eigen sind.

Diese moderne persönliche Sprache, die also die Instrumentalmusik vor Allem der Oper entnommen hatte, erwarb nun immer mehr die Herrschaft. Freilich Händel, der ja auch viel Instrumentales geschaffen hat, ist hier nicht so sehr zu nennen wie in der dramatischen Musik: sein Gebilde hängt durchweg ebenfalls noch an der Steinwand der Contrapunktik an. Der entscheidende Name ist hier vielmehr der Claviermeister Domenico Scarlatti, 1683 bis 1757, der Sohn des grossen Operncomponisten gleichen Namens und Schüler der römischen Schule, in der die freiere Gesangs- und Instrumentalmusik hauptsächlich entstanden war. Er traf 1709 mit Händel in Venedig zusammen und begleitete ihn, begeistert und belehrt von seinem Spiele nach Rom, besuchte ihn 1719 in London wieder, wo er eine Oper zu schreiben hatte. Er übertrug den darstellenden Styl der dramatischen Musik auf die Claviercomposition und zwar in einsätzigen Stücken, die er ebenfalls „Sonaten“ nannte und deren er mehrere Hundert geschrieben hat. Claviersonaten besass man allerdings schon lange: der Vorgänger S. Bach's, der Thomascantor Johann Kuhnau, hatte schon 1695 die Instrumentalsonate auf das Clavier übertragen und 1700 sogar eine „Musikalische Vorstellung einiger biblischen Historien in 6 Sonaten“ geschrieben. Aber von dauernder Einwirkung waren dieselben nicht geworden, weil sie mehr äussere Fertigkeit als geistigen Gehalt und individuellen Charakter zeigten. Solche natürlichere Lebensbewegung

aber besitzen Scarlatti's einsätzige Sonaten sogleich. Sie sind freier von der contrapunktischen Gebundenheit, haben durchweg monodischen Styl, aber sprechen schon in vernehmlich persönlicher Rede und zeigen auch bereits die Keime der modernen Sonatenform sowohl in der Zweitheiligkeit des Satzes wie manchmal in der so entscheidenden Gegenüberstellung zweier Hauptmelodien. In Hinsicht der Befreiung des Styles vom Archaistischen ist hier noch G. Muffat zu nennen, der als Deutscher zugleich noch die reichere harmonische Fülle und Kraft besitzt: er hat schon 1727 in seinen Componimenti musicali Stücke von innigster Beseelung gegeben. Claviersonaten von zwei Tonstücken schrieben ferner der Operncomponist Francesco Durante (1693 bis 1753) und P. D. Paradis (1746). Was lag aber überhaupt näher, als die Mehrsätzigkeit der alten Sonate, der Suite und des Concerts dauernd auf die Claviersonate zu übertragen?

Der dies nun in der Art that, dass die Sonate als ein Gebilde erschien, in dem sich im Einzelnen wie im Ganzen der freiere poetische Geist und das persönliche Empfinden darstellte, sodass in der freien Rede der Poesie sich auch in Tönen ein fühlbarer geistiger Sinn aussprach, war jener jüngere Sohn Seb. Bach's, Philipp Emanuel Bach (geb. 1714). Er bereitete dadurch der Instrumentalmusik einen neuen Boden und eine unberechenbare, noch heute nicht zu überschauende Zukunft. Er selbst war aber auch durch den Gang seines Lebens in glücklicher Weise ebenso auf das allgemein geistige Wesen geführt worden, wie er von seinem Vater her die beste technische Schulung für Musik mitbekommen hatte. Er hatte ursprünglich Jurist werden sollen, ging aber schon auf der Universität Frankfurt a. O. zur Musik über,

ward dann Claviermeister des alten Fritz, dessen Flötenspiel er zu begleiten hatte, und siedelte später nach Hamburg über, wo er Klopstock's Freund wurde. Hier starb er 1788. Sein Leben fiel in die Epoche des tieferen Erwachens des deutschen Geistes zu sich selbst und er selbst nahm daran lebhaftesten Antheil. Er strebte also dies auch auf seine Kunst zu übertragen und ward so der Vater der Claviersonate, deren breitere Entfaltung die Orchestersymphonie und die Kammermusik darstellt. In ihnen gipfelt also überhaupt die moderne Instrumentalmusik, die ein Zweig unseres geistigen Lebens ist, der der modernen Litteratur ebenso eigenartig wie ebenbürtig gegenübersteht.

Das Wesen und die Bedeutung der Neuschöpfung Ph. Em. Bach's hängt jedoch so nahe mit demjenigen zusammen, was der eigentliche Vater des Quartetts und der modernen Kammermusik, Joseph Haydn, aus derselben gemacht hat, dass wir ihre Darstellung besser organisch in diejenige dieses Meisters einreihen. Dabei werden auch wenigstens einige der freilich heute meist veralteten Kammermusikwerke Ph. Em. Bach's berührt werden.

II.

Der Vater des Quartetts.

1. Der moderne Instrumentalstyl.

Wir hörten den Instrumentalstyl im Allgemeinen als „symphonischen Styl“ bezeichnen, ja in alter Zeit hiess im Gegensatz zum Melodieerfinder, der zumeist aus dem Sänger (Phonascos) hervorging, der Tonsetzer überhaupt Symphonetes. Wir müssen also zunächst ein Wort über dies das ganze Gebiet der Instrumentalmusik umfassende ursprüngliche Wort „Sinfonia“ sagen, um dann zu dem eigentlichen Instrumentalstyle und der modernen Kammermusik zu gelangen.

Gar wenig hat nämlich das bestimmte Bild, das wir heute mit dem Worte Symphonie verbinden und das jedes wirkliche Anhören einer solchen uns aufs Neue kräftiglich bestärkt, mit diesem Namen zu thun. Denn nur in fernster und äusserlicher Beziehung zu einander stehen der Name und der Inhalt der Sache da, die er heute bezeichnet. Es müsste denn das Wort „Zusammenklang“, das er ursprünglich bedeutet, an die wunderbare Harmonie gemahnen, womit uns z. B. die letzte Symphonie Beethoven's, die grossartige Neunte, nach der Darstellung des grauenvollen Risses, der die Welt durchzieht, zuletzt doch

beseligend sicher ihre wiedergewonnene Einheit malt. Denn sonst bedeutet Symphonia nur ganz allgemein das Zusammenerklingen mehrerer Stimmen oder Instrumente und speciell in der Theorie der Musik bei den Griechen wie im Mittelalter „Consonanz“, im Gegensatz zur Diaphonia als Dissonanz. Die Knaben der Singeschulen, die Gregor der Grosse errichtete, hiessen nach jenem allgemeinen Sinne des Wortes denn auch Pueri symphoniaci.

Weiter begegnet uns das Wort sinnentsprechend als Bezeichnung der ersten harmonischen Versuche im zehnten Jahrhundert in den Niederlanden. „Symphonia“ hiess das seltsame Product, in dem zu einer Melodie (cantus firmus) Quarte oder Quinte parallel mitertönte, „Diaphonia“ oder Discantus (Auseinandersingen) aber, wenn die Stimmen auch noch andere Intervalle berührten und also nicht einfach parallel liefen. Das Ganze hiess Organum und wies so durch seinen Namen auf dasjenige Instrument hin, wo das Miterklingen einer liegenbleibenden Stimme uranfänglich gegeben war, auf die aus Sackpfeife und Pansflöte entstandene Orgel. Als Sackpfeife kommt die Symphonia schon neben Zither und Psalter im Buche Daniel vor, — Luther übersetzt irrig Laute. Doch stammte sie von den Chaldäern. Und gar ein Schriftsteller des 7. Jahrhunderts erklärt sie für eine Art Trommel. Die allgemeine Bedeutung des Zusammenklingens verlieh dann mit mehrem Recht im 13. Jahrhundert wieder der Dreh- oder Bettlerleier (Organistrum), wie sie noch heute den Savoyarden eigen ist, den Namen Symphonie (Chifonie). Die „ganze Symphonei“ aber hiess im 16. Jahrhundert das Gesammtcorps des Stadtpfeifers, wenn es mit Zinken, Drommeten, Geigen, Flöten, Posaunen herankam. Und weil auf diesem neuen Instrumente nun der ganze Chor der harmonischen Stimmen

wenigstens andeutungsweise vorhanden ist, nannte man im 17. Jahrhundert das unserem Clavier zu Grunde liegende Clavicymbel ebenfalls „Sinfonie". Clavier gleich Symphonie! — Dies liegt wohl unserer heutigen Vorstellung am fernsten.

Im Anschluss an jenes Organum des 10. Jahrhunderts hiess weiter in Bezug auf die Form zunächst jedes mehrstimmige Tonstück, später aber speciell ein Gesangstück mit Instrumentalbegleitung so„ und gar die Symphoniae sacrae Johannes Gabrieli's und seines Schülers Heinrich Schütz im 17. Jahrhundert würden heute, abgesehen von ihren instrumentalen Stücken, mit Recht zur Oratorienmusik gerechnet werden. Denn ihr Charakteristisches ist der ausdrucksvolle Einzelgesang, den die begleitenden Instrumente sogar wie eine Art farbigen Hintergrundes nur noch deutlicher hervorheben sollen. Endlich aber, als durch die Richtung der Zeit auf freiere Uebung der Kunst und auf Ausdruck des individuellen Lebens aus dem Liede des Schäfers das „Madrigal", der freiere contrapunktische Gesang für mehrere Stimmen, entstand und die Neigung zu diesem Genuss dahin führte, dasselbe auch entweder theilweise oder ganz auf Instrumenten vorzutragen, nannte man eben solches Instrumentenspiel mit unserem Namen, und schon Lodovico Viadana bringt um 1600 Sinfonie musicali, das heisst achtstimmige Instrumentalcanzonen.

Wie nun Viadana selbst durch seine Kirchenconcerte den ausdrucksvollen Einzelgesang wesentlich gehoben hatte, so galt fortan in der Musik die Oper Alles, und jetzt erst trat der eigentliche Gegensatz zwischen solcher Monodie und der harmonischen Mehrstimmigkeit hervor, die in der Oper fast ausschliesslich oder doch weitaus vorwiegend die Instrumente vertraten. Daher heisst vom

17. Jahrhundert an jedes Instrumentalstück „Sinfonia“, und „Symphonischer Styl“ war jetzt speciell das Componiren für Instrumente in selbständigen Gebilden. Und wenn es nur die paar Noten eines Vor- oder Zwischenspiels wie die sechs Tacte Einleitung zu Händel's Johannespassion waren, sie hiessen „Sinfonia“. Diese Einleitungsstücke aber, besonders sobald sie zu grösseren Gesangswerken gehören sollten, entwickelten sich dann allmählich ebenfalls zu selbständigen Instrumentalformen. Die „Sinfonien“ jener Zeit von 1650 bis 1750 waren Gebilde von allerhand Art, wie wir sie oben nannten: Ritornelle, Phantasien, Concerte, Toccaten und wohl gar Fugen. Wie denn jene „15 Inventionen und Sinfonien“ von S. Bach eine „aufrichtige Anleitung“ zum Clavierspiel sind und sich von dem, was er sonst Präludium, Präambulum oder dergleichen nennt, wenig oder gar nicht unterscheiden.

Nicht entfernt aber den charakteristischen Bau des heutigen „Ersten Sonatensatzes“, der aller Kammermusik zu Grunde liegt, haben diese meist eintheiligen Stückchen. Diesen finden wir jedoch zu gleicher Zeit und sogar früher in der entscheidenden Gegensätzigkeit seiner zwei Melodien oder Motive bereits in der ausdrücklich „Sonate“ genannten Musik vor, mag sie nun wie bei Domenico Scarlatti bloss einen oder wie bei Francesco Durante und Späteren mehrere Sätze haben. Hier zuerst begegnet uns denn, was bei der eigentlichen Kammermusik im Gegensatz zu all jenen genannten Instrumentalstücken das Entscheidende ist, die Sonatenform, das heisst, jenes aus dem Ersten Satze, dem Adagio und dem Finale bestehende organisch gegliederte und in sich abgeschlossene cyklische Werk von gleicher Tonart, das dem Quartett und der Sonate für Clavier allein oder mit

Instrumenten als Duo, Trio, Quintett, Sextett, Septett, Octett u. s. w. zu Grunde liegt.

Die Geschichte der Sonate ist demnach zunächst auch die Geschichte der Kammermusik, und wir haben dieselbe nun hier des Näheren zu geben.

Zweierlei war es also, was neben der eigengearteten harmonisch-polyphonen Kunst der Orgel und des Claviers dem Instrumentenspiel als Lebenskeim vorlag: der Tanz und das Lied. Beide enthalten als Darbildung des Lebens in sich den Grundzug aller Lebensbewegung, den Wechsel von Ruhe und Bewegung. In die Kunstmusik, besonders die Oper, aufgenommen, entfalteten sie diesen Lebenskeim nun naturgemäss aus sich selbst. Der Tanz ward, wie wir hörten, in Italien in der Oper zur ganz besonders sogenannten „Sinfonia", das heisst er leitete die Action der Oper ein und ward so zu einem Stücke, das mit einem lebhaften Satze begann, einen langsamen folgen liess und mit dem ersten, noch lebhafter gespielt, schloss. Die Ouvertüre zu Mozart's „Entführung aus dem Serail" ist noch eine solche Sinfonia, wie sie der Vater jenes Scarlatti für die italienische Oper dauernd festgestellt hatte. Das Lied dagegen entfaltete in der Arie den gleichen Wechsel, doch weniger in Hinsicht der Bewegung als vorwiegend im Ausdruck der Empfindung, und die Scarlattische Arie, obwohl sie auf die Schablone der blossen mehrfachen Wiederholung ihrer zwei Theile gestellt war, half doch im Anfange die Melodie selbst wesentlich glätten, veredeln und ausdrucksvoll machen und einen systematischen Bau in der Musik herstellen.

Diesen Lebenskeim der Entwickelung durch innere Gegensätzigkeit der Themen bildete nun die moderne Sonate aus. Suonata war wohl im Anfange gegenüber der Cantata eben jedes bloss gespielte Stück gewesen.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts stellte sich aber dieselbe als Sonata da chiesa oder da camera, Kirchen- oder Kammersonate schon in verschiedenartiger Form fest. Die erstere blieb polyphoner oder doch vorwiegend harmonischer Natur. Bei der letzteren war der Keim ihrer Entwickelung aus der Gegensätzigkeit der Melodien oder Motive dasjenige, was sie von anderen Instrumentalstücken, namentlich von jener älteren Sonata unterschied. Schon D. Scarlatti zeigte dies ausgeprägt genug: er hat den entscheidenden zweitheiligen ersten Sonatensatz wenigstens als Skizze. Bald aber ward dieser Keim auch in der Sonate insofern entwickelt, als solcher Gegensatz der Theile in den weiter sich anschliessenden vollständig neuen Sätzen sich wiederholte. Anstossgebend war hier jedenfalls jene italienische Sinfonia mit ihrem äusseren Wechsel von Bewegung und Ruhe gewesen. Die Italiener Corelli und Vivaldi wie der Deutsche J. Kuhnau wurden, wie wir hörten, darin am meisten entscheidend. In Italien waren es vorzugsweise die Concerti grossi, die Stücke für mehrere concertirende Instrumente, welche diese dreisätzige Form zeigen, und S. Bach hat ja ein solches „Italienisches Concert“ wenigstens für Clavier. Es sind Allegro, Andante und Presto, was sich hier in gleicher Tonart der entscheidenden Ecksätze abspielt, und das „Concertiren“ übernehmen diesmal die beiden Hände. Das mehr Charakteristische oder Physiognomievolle aber war es, was andererseits die verschiedenen Couperin, besonders François le grand in ihren Einzelsätzen für Clavier (Pièces de clavecin) ausbildeten, und die Deutschen, deren Mittelpunkt in dieser Hinsicht bis ins 18. Jahrhundert die norddeutsche Organistenschule blieb, haben noch tiefer den ernsten Gehalt des Harmonischen betont. Sogar S. Bach konnte hier mehr

den Franzosen als den Italienern sich nähern und von ihnen Anregung empfangen.

Der Einzige aber, der Haydn, dem Vater der Gattung, unmittelbar voraufgegangen ist, war ein Deutscher, jener Ph. Em. Bach. Seine „Sonaten“ zeigen, wenn auch nicht völlig als die ersten, so doch in endgültiger Weise die Form dieser Kunsterscheinung festgestellt, die dann zuerst Haydn auch für das Quartett hinübernahm und innerlich ausbildete.

Ehe wir nun dieselbe als eine solche bestimmte Erscheinung näher betrachten, um dabei festzustellen, warum eben Haydn ihr Stammvater genannt werden muss, haben wir zunächst zuzusehen, wie er selbst als Künstler geworden war, welche Antriebe ihn berührten und welche Elemente ihn zu dieser einen so weit wirkenden That befähigten.

Im Gegensatz sowohl zur Kirchen- wie zur dramatischen Musik, deren Ziel, wenn auch auf verschiedene Weise, doch das gleiche der Darstellung des Objectiven und zwar vor Allem des Erhabenen ist, war die weltliche Instrumentalmusik von Anfang an vorwiegend auf Hebung und Darstellung der nächsten unwillkürlichen Lebensregung im Tanz und Marsch, sei es bei grösseren Festlichkeiten oder in edler Privatunterhaltung, gestellt, und wer ihr die reichere Fülle eigener Anregung bot, blieb Sieger. Händel's Herkunft aus der deutschen Organistenschule verrathen selbst seine Opern- und Oratorienouvertüren, wie viel mehr seine übrige Instrumentalmusik! Gluck's ausgesprochen dramatische Naturanlage hat wohl in der machtvollen Ouvertüre zur „Iphygenie in Aulis“ das vortreffliche Vorbild einer wahren instrumentalen Abspiegelung des dramatischen Vorganges gegeben, der uns da auf der Bühne erwartet, — in der Instrumentalmusik als

solcher hat er keine besondere Weiterbildung weder fertig gebracht noch erstrebt. Den Sinn seines Vorgehens in jener Ouvertüre aber hat die spätere Zeit völlig begriffen: er bethätigt sich heute vor Allem in den Productionen der modernen deutschen Schule, war jedoch schon in Berlioz's „Synphonie phantastique" hervorgetreten. Hier war nicht nachzubilden oder gar nachzuahmen. Denn jede wirklich lebendige „poetische Idee" bekundet ihr eigenes Leben gerade zunächst und am entschiedensten in der musikalischen Form, die sie sich giebt.

Die Ialiener und Franzosen, deren Wirken wir oben skizzirten, Corelli, Vivaldi, Scarlatti, Couperin, so sehr sie das Charakteristische und frei sich selbst Aussprechende in ihren kleinen Werken suchten und zum Theil auch oft in reizender Form fanden, sie blieben doch allzusehr Kinder ihrer romanischen Bildung, die so gern allgemeinere Normen und Typen giebt und die unwillkürliche individuelle Regung hemmt, welche doch allein den entsprechenden letzten Inhalt der modernen Instrumentalmusik bieten kann. Sogar Ph. Em. Bach, obwohl wir in ihm gerade die hier entscheidende deutsche Natur finden werden und auch sie ihm den Fortschritt über alle seine Vorgänger gewährte, selbst wenn sie wie Bach und Händel an sich ihm unendlich überlegen waren, — auch Ph. Em. Bach blieb im Ganzen ebenfalls zu sehr in der harmonischen Schule umfangen, aus der er stammte. Daher war ihm nach dieser Seite hin die volle Rede und die zündende Deutlichkeit der Idee vorenthalten, weil ihn trotz seines freieren geistigen Wesens immer noch das „Componiren" mehr beherrschte, als jene zwingende innere Stimmung, die nachher schon Mittel ausfindig macht, sich und nur sich auszusprechen. Andererseits aber war er nach seiner geistigen Art hin einer

Sphäre angehörig, in der eben Bildung über Naturell ging, und neigte obendrein unwillkürlich mehr der norddeutschen Verstandesreflexion zu als dem freien Spiel der Phantasie und der unwillkürlichen Bewegung des Gemüths, die besonders damals Süd- und Westdeutschland vorwiegend auszeichnete.

Der dagegen durch Gunst der Umstände und überaus grosse Treue gegen sich selbst, sobald er diese Gunst erkannt hatte, jenes „Naturell", das vor Allem Goethe stets ebenso lebhaft für das künstlerische Erzeugen begehrte, wie er das Bedingniss und den Machtzauber der Form niemals aus den Augen verloren hat, — der jenes Naturell auch in unsere Kunst einführte und durch sein ganzes Leben darin bewahrte, war Joseph Haydn, und eben dadurch blieb er Sieger und ward Vater der Gattung, in der er fast ausschliessend schuf. Ueber ihn geben wir also vorerst historische Nachricht, soweit das Biographische für die Beurtheilung seiner Kunst wichtig ist.

Im Jahre 1732 in einem kleinen österreichischen Dorfe an der ungarischen Grenze als Kind deutscher Handwerksleute geboren, verbrachte Haydn seine Jugend unter kleinbürgerlichen und bäuerlichen Verhältnissen. Dadurch gewann er die ganze Gesundheit derjenigen Stände, deren inneren wie äusseren Bestand das Bedürfniss der Natur selbst schafft und regelt und die darum in grosser Ungetrübtheit der nächsten menschlichen Empfindungen leben und dieselben durchweg in unbefangener Frische und voller Wahrhaftigkeit aussprechen. Im Volke lebt das so unmittelbar anmuthende einfache Volkslied, dem hier wenn auch nicht immer die erste Entstehung, so doch sicher die stets wachsende Reinheit und Tiefe wie vor Allem die Unvergänglichkeit verliehen wird. Ebenfalls dort ist die Heimstätte des so erhabenen und

unerschöpflich reichen Gebildes der geistlichen Volksweise, des Chorals, zu suchen. Und der schlichte Bergmannssohn Martin Luther, der aus der vollen Tiefe seiner frommen Brust jenes „Ein' feste Burg“ sang, übereignete diesen Wunderbronnen der musikalischen Schöpfung nur wieder einem Sohne dieses Handwerker- und Bauernstandes, dem thüringischen Cantor S. Bach, der daraus eine neue Schöpfung bildete. Und sie ist wahrlich wie die der wirklichen Schöpfung reich und erhaben.

„Die Kinder des armen Wagnermeisters Haydn wurden durchaus zur Gottesfurcht erzogen, und Haydn blieb auch zeitlebens sehr religiös. Ohne über Gegenstände des Glaubens zu speculiren, nahm er an, was und wie es seine katholische Kirche lehrte, und sein Gemüth war dabei beruhigt“, sagt in seinen „Biographischen Notizen über Haydn“ der sächsische Legationsrath Griesinger und nennt seine innerste Stimmung ausdrücklich „heiter, ausgesöhnt, vertrauend“. Nichts aber macht uns zugleich fähiger, die unwillkürlichen Laute des Lebens und der Natur deutlich zu vernehmen, sich dieselben klar zu vergegenwärtigen und sicher festzuhalten als eine solche innere Ruhe des eigenen Selbst: sie verfeinert und verstärkt so gut die Sinne wie die Organe des Geistes. „Die Melodien dieser Lieder hatten sich so tief in Haydn's Gedächtniss eingeprägt, dass er sich derselben noch in seinem höchsten Alter erinnerte“, heisst es von den „simpeln kurzen Stücken“, welche der Vater, „ein von Natur aus grosser Liebhaber der Musik“, der auf seiner Handwerksburschenreise nach Westdeutschland die Harfe klimpern gelernt hatte, nun dazu sang und in welche Mutter und Kinder dann unwillkürlich einstimmten. Ja der kleine „Sepperl“ sang dieselben bald alle ordentlich nach und sie blieben wie der erste so der

zwingendste Gemüthseindruck, den er durch die Musik gewann. Noch mehr als fünfzig Jahre später ergriff ihn daher in London eine solche einfache, allerdings diesmal obendrein religiöse Volksweise und vonm ehreren tausend Kindern in der Kirche gesungen, so sehr, dass er dastand und weinte wie ein Kind und in sein Tagebuch schrieb: „Keine Musik rührte mich zeitlebens so heftig als diese andachtsvolle und unschuldige.“ „Andachtsvoll und unschuldig“ aber ist jede unwillkürliche Regung der reinen Volksseele, und so begreifen wir, dass, als er wenige Jahre nach diesem Erlebniss in sein armes Dörfchen zurückkehrt und die bescheidene Stube betreten will, wo sie einst mit einander auf der Ofenbank ihre Lieder gesungen hatten, er erst auf der Schwelle niederkniete und sie küsste. Es war ein Gebet seines Herzens, der stille Dank an die höhere Macht und göttliche Quelle, die das Können gespendet hatte, an dem jetzt schon eine ganze Generation sich gelabt hatte und eine kommende ebenso laben sollte. „Sein Gemüth war von der Ueberzeugung, dass alle Talente von oben kommen, aufs Lebhafteste durchdrungen“, heisst es aber auch ausdrücklich von ihm.

„Der fünfjährige Joseph sass neben den Eltern und strich einen Stab auf dem linken Arme, als wenn er auf der Violine begleitete. Dem Schullehrer fiel es auf, dass der Knabe den Tact so richtig beobachtete, er schloss daraus auf gute Anlagen zur Musik und rieth den Eltern, Sepperl nach Hainburg zu schicken“, heisst es weiter, und dieser Schullehrer und Cantor aus dem nahen Städtchen, der zudem der Familie anverwandt war, nahm ihn dann auch wirklich dorthin mit. „Ich danke es diesem Manne im Grabe, dass er mich zu so Vielerlei angehalten hat, wenn ich gleich dabei mehr Prügel als zu essen bekam“, sagte Haydn später selbst.

Es betraf dies hauptsächlich die äusseren Mittel und Handwerksgriffe seiner Kunst. Seine musikalische Empfindung und Anschauung dagegen konnte hier nicht viel über den mitgebrachten Horizont erweitert werden. Man kennt ja die äusserlich theatralische und spielende, immer aber sehr kindliche Art der kleinen Kirchenmusik des vorigen Jahrhunderts, sie lebt auch in dem Oberammergauer Passionsspiele fort. Das Aufwarten zu Tanz- und Festmusiken jedoch, das hier sicherlich ebenfalls nicht gefehlt hat, konnte seinen Sinn für die natürliche Sprache des Volkes in der Musik, und zwar für Weise wie für Rhythmus nur stärken.

Seine schöne Stimme brachte im Jahre 1740 den achtjährigen Knaben in das Capellhaus der Stephanskirche zu Wien. Auch hier herrschte durchaus jener sinnlich theatralische Styl der damaligen Kirchenmusik vor, den bekanntlich Haydn selbst niemals ganz überwunden hat. Was von älteren vielstimmigen a capella-Stücken gemacht wurde, hat auf Haydn offenbar nur insoweit eingewirkt, dass er die durchsichtige Klarheit dieser alten Polyphonie verstehen lernte. Denn es ist vom ersten bis zum letzten Werke Haydn's ein Vorzug, dass seine Harmonie selbst bei gewagter Modulation jene Eigenschaft behält. Den hohen Standpunkt dieser wirklichen religiösen Tonkunst alter Tage gewann er zeitlebens nicht. Er gehörte bei aller natürlichen Frömmigkeit des Herzens als Kind seiner Zeit dem heiteren Leben an, und dieses wies ihn auf seine eigenen Gebiete und Gestaltungen.

So wird denn auch das Mitwirken bei den Musikproductionen in den vornehmen Häusern und bei Hofe, wozu die Capellknaben ebenfalls herbeigezogen wurden, ihm unmittelbar grösseren Vorzug für die Ausbildung

seiner gesammten musikalischen Anschauung und Empfindung gebracht haben, als die Musik in der Kirche. Denn hier wog durchaus jene instrumentale Kunst vor, die aus Lied und Tanz hervorgegangen war, und seine rein volksmässige Empfindung fand dabei edle Nahrung und Ausbildung, ohne doch irgend in ihrem inneren Wesen und Bestande angegriffen zu werden. Am meisten drängte sich dies hervor, als er nun als angehender Jüngling wegen Stimmbruchs aus dem Capellhause entlassen war und sich durch Unterricht und Mitwirkung bei solchen Fest- und Nachtmusiken vollständig selbst erhalten musste. „Junge Leute werden aus meinem Beispiele sehen können, dass aus dem Nichts doch Etwas werden kann; was ich bin, ist Alles ein Werk der dringendsten Noth“, sagte er später selbst. Dieses „Nichts“, die kleinen Menuetts, die er für das Clavier oder die Tanzcapellen setzte, legten sofort den festen Grund zu seiner Popularität. Sie liefen von Hand zu Hand, wurden ohne sein Zuthun gestochen, hallten ihm selbst wieder aus den Biergärten entgegen und bereiteten überall gute Stimmung, weil sie selbst aus dieser unwillkürlichen Stimmung eines jugendlich frischen Wesens hervorgequollen waren. Man braucht nur den Menuett aus einer seiner ersten Sonaten, den in der 1766 erschienenen Sonate aus G-dur (Edition Peters Nro. 31) anzusehen, um dies zu fühlen. Solche Vereinigung freier Empfindung mit feiner sicherer Formgebung bekundet den Genius. Besonders zeigt ihn hier die imponirende Führung des Basses: man meint einen Grandseigneur jener Tage einherschreiten zu sehen, der unter Umständen aber auch seine Macht bethätigen könnte. Und dass die gemüthliche Schalkhaftigkeit, die diese Menuetts meistens athmen, seine eigene Natur war, sagt uns eine Reihe von Aneck-

doten aus solchen Jugendtagen, der Uebermuth in Schönbrunn, die Katzenmusik-Concerte Abends im Tiefengraben und die komischen Scenen, wie er einst in Begleitung von Dittersdorf die Musikanten durch Tadel seines eigenen Menuetts in drohenden Harnisch bringt und nur durch den Schutz des langen Freundes ihrem Zorn entrinnt.

Doch es ist Zeit uns umzusehen, wo denn Haydn selbst gelernt hat, zunächst solche Menuetts und dann Sätzchen anderer Art zu schaffen, die ihm so früh eine Stellung unter den heimischen Componisten und auswärts verschafften. Denn aus der blossen „Stimmung" heraus lernt man noch nicht „componiren".

„Das Talent lag freilich in mir, dadurch und durch Fleiss schritt ich vorwärts. Wenn meine Kameraden spielten, nahm ich mein Clavierl untern Arm und ging damit auf den Boden, um mich ungestörter üben zu können", sagt er schon von der Capellhauszeit in Wien. Und obgleich er klagt, dass er dann später ganze acht Jahre lang sich „kummerhaft" mit Unterrichtung der Jugend herumzuschleppen gehabt habe und das Wenige des Studiums nie erworben haben würde, wenn er nicht seinen Compositionseifer in der Nacht fortgesetzt hätte, so äusserte er doch von seinem Dachstübchen, wo Nachts oft Schnee oder Regen eindrang und nicht einmal ein Ofen Platz hatte: „Wenn ich an meinem alten von Würmern zerfressenen Claviere sass, beneidete ich keinen König um sein Glück."

Dies geschah nun zugleich mit dem durchschlagendsten Erfolge für sein eigenes Schaffen, als er eines Tages sich eine gute Clavierlehre kaufen wollte und die dringende Empfehlung des Musikalienhändlers ihm eben Ph. Em. Bach's neu erschienene Claviersonaten in die

Hände brachte. „Da kam ich nicht mehr von meinem Claviere hinweg, bis die Sonaten durchgespielt waren", äusserte noch der Greis mit jugendlicher Erregtheit, „und wer mich gründlich kennt, der muss finden, dass ich dem Bach sehr Vieles verdanke, dass ich ihn verstanden und gründlich studirt habe". Er spielte sie sich „zu seinem Vergnügen" unzählige Male vor, besonders wenn er sich von Sorgen gedrückt fühlte, und immer, sagt er ein anderes Mal, sei er da erheitert und in guter Stimmung vom Instrumente weggegangen. Es war also vorzugsweise das Poetische und Psychologische, was ihn hier erregte, und in der That war dies Ph. Em. Bach's bestimmteste Absicht bei seiner Composition im Gebiete der freien Instrumentalmusik. Ja dieselbe, die Absicht, nicht den musikalischen Verstand durch gelehrte oder doch ernste Kunst zu beschäftigen, sondern auf die Phantasie und Empfindung zu wirken, war überhaupt im Gegensatz zur älteren Sonate, zur Fuge und zu der ganzen polyphonen Gattung der Instrumentalmusik bei der neueren Sonate ursprünglich maassgebend gewesen. Der Hamburger Theoretiker Johann Mattheson sagt in seinem „Kern melodischer Wissenschaft" von 1737, also kurz vor der Entstehung der ersten Sonaten Ph. Em. Bach's, die Sonate müsse den Empfindungen der Zuhörer entgegenkommen, z. B. ein Trauriger etwas Klagendes und Mitleidvolles, ein Zorniger etwas Heftiges finden.

„Wer kennt den Zeitpunkt nicht, in welchem mit der Musik sowohl überhaupt als besonders mit der accuratesten und feinsten Ausführung derselben eine neue Periode sich gleichsam anfing", sagt Ph. Em. Bach im Jahre 1772 in seiner kleinen Selbstbiographie (L. Nohl, „Musikerbriefe", Leipzig 1873), und dieser „Vortrag" ist

die letzte Aeusserung und Bedingung in solchem Bestreben nach Darstellung des Persönlichen und Individuellen, das letzte Maass für denselben aber der Gesang, weshalb er selbst auf dem Claviere oder vielmehr Clavichord ungeachtet des Mangels der Möglichkeit, die Töne länger auszuhalten, so viel wie möglich „sangbar" zu spielen und ebenso dafür zu componiren trachtete. „Wenn er in langsamen und pathetischen Sätzen eine lange Note auszudrücken hat, weiss er mit grosser Kunst einen beweglichen Ton des Schmerzes und der Klage zu ziehen, der vielleicht nur ihm allein eigen ist," sagt von ihm aber auch der Engländer Burney, der damals Deutschland bereiste, und beschreibt den Eindruck der Erscheinung Bach's dabei so: „Während dieser Zeit gerieth er dergestalt in Feuer und wahre Begeisterung, dass er nicht nur spielte, sondern die Miene eines ausser sich Entzückten bekam. Seine Augen standen unbeweglich, seine Unterlippe senkte sich nieder und seine Seele schien sich um ihren Gefährten nicht weiter zu bekümmern, als nur soweit er ihr zur Befriedigung ihrer Leidenschaft behülflich war." Und der preussische Capellmeister J. F. Reichardt, der 1774 in Hamburg weilte, rühmt vor Allem sein „freies Phantasiren", also den eigensten Ausdruck eigener Stimmung, als „ganz einzig und unerschöpflich". „Seine Seele schien dann ganz abwesend die Augen schwammen wie im süssen Traume, die Unterlippe hing über das Kinn herab, Gesicht und Gestalt neigten sich fast leblos über das Clavier, welches allein schon durch seinen schönen singenden Ton unter solchen sprechenden Meisterhänden die Zuhörer rührte und begeisterte", sagt er.

So lautete denn auch Ph. Em. Bach's eigenes Wort: „Mich däucht, die Musik müsse vornehmlich das Herz

rühren", und wir vernehmen durch ihn selbst, dass es jede Art äusserer wie innerer Anregung war, was ihn zum Componiren trieb. Er selbst nennt dies „Vorschrift und Veranlassung" der Stücke und macht dieselben zunächst „mit aller Freiheit und zu seinem eigenen Gebrauch", giebt sie aber darauf auch der Welt kund und fügt dabei zuweilen noch die „Vorschrift", das heisst das was der Maler den „Vorwurf" seines Bildes nennt, hinzu. So sagt er, um nur Eines anzuführen, von einem Trio für Streichinstrumente, er habe hier etwas auszudrücken versucht, wozu man sonst Stimme und Wort gebrauche. Es solle gleichsam ein Gespräch zwischen einem Sanguiniker und einem Melancholiker sein, welche im ersten und zweiten Satze mit einander streiten, bis der Melancholiker des Andern Behauptung annimmt. Im Finale seien sie dann endlich ganz einig. Der Melancholiker mache den Anfang mit einem zwar munter tändelnden, doch auch etwas matt leidenden Satze, der zuletzt Traurigkeit zeige, die aber nach einem Halt durch ein paar lebhafte Triolen vertrieben werde. Der Sanguiniker folge hier „aus Höflichkeit" beständig nach und sie befestigten ihr Einverständniss, indem der eine dem anderen Alles „bis sogar zur Verwechslung" nachahme. Die Richtung auf das individuell Charakteristische steigert sich bis zu dessen Gipfelung im Dialog, und hier bot eben die kanonische Imitation das allerbereitliegendste Darstellungsmittel innerhalb der Musik.

Betrachten wir nun zunächst im Allgemeinen die neue Ausdrucksweise der Tonkunst, die Haydn vor Allem hier gefunden hatte und die jenen Burney bestimmte, trotz Händel diesen Deutschen Ph. Em. Bach als den grössten Claviercomponisten zu bezeichnen, der je gelebt habe. Zunächst hat das, was wir „Melodie"

nennen, die persönliche Rede der Musik, sowie in der Oper auch hier durchweg die Oberhand gewonnen. Man erkennt darin wieder, dass Lied und Tanz das entscheidende Vorbild der Sache gewesen sind. Sodann aber werden jetzt Tonart, Tact, Rhythmus, ja die Pausen bewusste Ausdrucksmittel für die Darstellung einer bestimmten Empfindung oder Scene durch blosse Musik, ohne Zuthun des Wortes oder der Bühne. Die Modulation hilft den angeschlagenen Ton anhalten und vertiefen, oder sie dient auch oft dazu, tiefer lebendiges Wesen in ein Stück zu bringen. Setzt doch Haydn schon unbeirrt C-moll und A-dur ganz unmittelbar neben einander! Die Dissonanz vor Allem ist keine bloss zufällige mehr und gilt auch nicht bloss dem vorübergehenden Reize des Ohres oder feinerer Verstandesanregung, sondern sie ist durchweg eine zu dieser beabsichtigten Wirkung bestimmt gewählte und bei Ph. E. Bach sogar oft gesuchte. Zumal in diesem Punkte, wo er persönlich an den Werken seines grossen Vaters eine unerschöpfliche Fundgrube besass, hat Haydn, wie dies Ph. E. Bach selbst ihm einmal sagen liess, „ihn ganz verstanden und Gebrauch von seinen Compositionen gemacht.“ Scheut er doch auch, freilich nur als Vorhaltsharmonie, z. B. im Finale der Es-dursonate Op. 92, seiner grössten, den frei einsetzenden übermässigen Dreiklang nicht, der heutzutage bei R. Wagner so äusserst zutreffende Verwendung erfahren hat! Doch hatte dieser die instrumentale Schöpfung Mozart's und Beethoven's vor sich, in der auf S. Bach's Grundlage gerade die Dissonanz ihre ganze herzeinschneidende und zugleich erlösende Macht kund gethan hat.

Ferner wird Wahl und Wechsel der Tonarten selbst stets bewusster zur Färbung und Schattirung des Inhalts

verwendet, und auch die Dynamik, die Kraftabstufung hat bereits feinere Uebergänge, obwohl hier naturgemäss zunächst weniger das Clavier als die Streichmusik und das Orchester die Fortbildung übernehmen musste. In dieser Hinsicht werden wir das Nähere weiter unten vernehmen. Der neue Styl selbst hiess ganz allgemein der „galante", weil er nicht der Kirche und dem musikalischen Handwerk, sondern der Gesellschaft und zwar in ihrer geschmücktesten Verfassung, der Gala, angehörte. Sein besonderer Charakter aber war eine innerlich räumliche Gestaltung und gegenüberstellende Gliederung des Ganzen, die ihm jene schöne Ordnung der Theile, die Eurhythmie giebt, welche die Renaissance-Architectur kennzeichnet. Wie denn die moderne Instrumentalmusik sich überhaupt als solche im Gegensatz zu der Gothik der alten Contrapunktkunst darstellt!

Diese Form aber, die wie das Unterscheidende so das Entscheidende der ganzen Gattung ist, die Sonatenform müssen wir uns, um Haydn's Bedeutung für dieselbe ganz zu verstehen, nun auch selbst nach ihrem Bau vorführen. Wir fügen daher hier nur noch die eine Bemerkung an, dass ein musikalisches Schaffen, das so völlig auf Darstellung der individuellen Lebens-Erscheinungen und Regungen ausging, einem Künstler, der so wie Haydn von Jugend an nach seinem Naturell und seinem persönlichen Lebensgange ganz auf das Leben und dessen wechselnde Bildungen und Stimmungen gerichtet war, hochwillkommen sein und geradezu als ein ihm vorbestimmtes Gut und wie ein Aufruf seiner Kräfte erscheinen musste. Es war für ihn das bereitliegende Gefäss, um seinen eigenen inneren Reichthum sowohl zu bergen wie durch Weiterentwickelung seiner wechselnden Regungen zu vergrössern. Darum spielte er auch so

gern diese „Sonaten“ Ph. E. Bach’s und sass überhaupt so gern an seinem Claviere, das ihm in freier Bewegung der Phantasie unmittelbare Herzensergiessung in gleicher Form ermöglichte. Daraus erwuchsen ihm dann weiter seine eigenen Compositionen.

Wir gehen also zunächst zur Darstellung dieser Sonatenform selbst über.

2. Das „Erste Allegro“.

Wir hörten, dass der Grundpfeiler der Sonatenform der Erste Satz, das sogenannte Erste Allegro ist. Ihm, das den ganzen Charakter des ganzen Genres entscheidet, schlossen sich zwei weitere Sätze, ein Andante und das Finale an. Ja seit Haydn erscheint in Quartett und Symphonie noch regelmässig ein vierter, der Menuett, der gewöhnlich vor dem Finale steht. Wie stellt nun dieses Gebilde im Einzelnen und im Ganzen technisch-formell sich dar?

Das Erste Allegro ist ein der Regel nach im breiteren Viervierteltact stehendes zweitheiliges Stück von gegebener Gliederung. Ein Thema nämlich, entweder ausgebildete Melodie oder auch blosses Motiv, tritt ein und bestimmt den Charakter des ganzen Satzes, der im Gegensatz zu der blossen Fest- und Tanzmusik einen ernsteren oder doch reicheren Gehalt zeigt: ein zweites Thema stellt sich ihm, jedoch erst nach seiner vollen Ausbreitung durch Wiederholung oder Entfaltung der einzelnen Theile als sogenannter „Uebergang“, in möglichst kenntlichem Gegensatz nach Rhythmus und Harmonie als sein zugehöriger Contrast in der Dominant- oder auch der Parallel-Tonart gegenüber. Diese bilden die beiden Grundelemente des ganzen Satzes. Dann geht

es in selbständigen Motiven, die aber fest gegliedert und durch freie Mittelglieder verbunden sind und den erwählten Gegenstand gewissermaassen durch Berührung von verschiedenen Seiten erst in die volle Beleuchtung setzen, zu einem ebenfalls aus den vorhandenen Motiven gestalteten Schluss des ersten Theils in der Dominante der Tonart über.

Die Elemente dieser dialektischen Form, als welche aus der Natur der Sache hervorgeht, sobald man den Inhalt eines bestimmten Gedankens oder einer individuellen Stimmung völlig darlegen will, fanden sich schon in der Arie der Oper vor. Denn hier hob die gegebene Situation sich dadurch kenntlich hervor, dass mehrere Melodien zusammengestellt wurden, die zwar gegen einander contrastirten, aber doch sämmtlich aus der gleichen inneren Stimmung hervorgegangen erschienen. Dadurch bekamen die Melodien selbst mehr Selbständigkeit und Bedeutung. Ebenso an die Stelle des blossen Passagenwerkes, das sie früher mit einander verband und den Satz weiter leitete, traten jetzt Motive, die aus den Melodien selbst „thematisch" entwickelt waren, so dass man eine innerliche Verbindung des Einzelnen und bestimmte organische Gliederung des Ganzen gewann.

Der entscheidende Schritt zur Entwicklung eines neuen selbständigen Instrumentalgebildes war nun der, dass man den Mittelsatz der Arie, der zunächst nur des Contrastes wegen da war und die Wiederholung der Hauptmelodie durch ein neues Element unterbrechen und so willkommener machen sollte, in einen besonderen Theil verwandelte, der aus den Materialien des ersten Theils selbst gebaut und dadurch ihm innerlich ebenso verwandt wie äusserlich entgegengesetzt war. Dies führte zu derjenigen Partie des ganzen Satzes, wo über das bloss

Melodische, das die moderne Instrumentalmusik mit der herrschenden Oper theilte, hinaus derselben auch die gewaltige elementare Schöpfungswelt der contrapunktischen Polyphonie wiedergewonnen wurde, zur sogenannten „Durchführung“. Denn nachdem der erste Theil, welcher zur genaueren Einprägung der Themen zweimal gespielt, „repetirt“ wird, deren thatsächlichen Inhalt sicher ausgesprochen und bestimmt hingestellt hat, beginnt in der sogenannten „thematischen Arbeit“ dessen innere, klar dialektische Auseinandersetzung und dadurch die Aufweisung seiner entscheidenden Elemente. Und wenn er dann selbst, wie es nun nur erwünscht und fast selbstverständlich erscheint, abermals zurückkehrt, wobei der Regel nach das zweite Thema in der Haupttonart erscheint, so zeigt er fast ein neues Gesicht, weil wir jetzt auch Sinn und Zweck seiner Erscheinung kennen, die uns ohnehin schon als etwas menschlich Persönliches und Redendes angemuthet hatte. Daher das berühmte: „Sonate, que me veux-tu?“ jener Tage, das von dem geistvollen Franzosen Fontenelle stammt!

Hier liegt also der bedeutsame Fortschritt der Instrumentalmusik über die alten Meister hinaus, und dieser gebührt den Deutschen und vor allen Anderen unserem Haydn. Hatte nämlich der Deutsche hier jene persönliche Sprache der Musik, die Melodie, mehr den Romanen zu verdanken, so ist es sein Verdienst, dass er dieselbe in dieser modernen Instrumentalmusik auch wieder mitten in die Welt der Elemente, sozusagen den Menschen wieder in die Schöpfung stellt und der schönen individuellen Erscheinung den vollen Reichthum des Ganzen, den Widerschein der Mächte des Alls giebt. Diese Entwickelung ging jedoch sehr langsam von statten. Auch Haydn erkannte die geistige und künstlerische Wichtigkeit jenes

Haupttheiles des Ersten Allegros nur allmählich, auch er hatte anfangs mehr bloss modulatorische als thematische Verarbeitung. Als er die Bedeutung der Durchführung aber einmal erfasst hatte, — und seine Schule bei den strengen Contrapunktikern, von der wir noch hören werden, leitete ihn dazu, weil sie ihm den thematisch zu verarbeitenden Keim an den frei erfundenen Melodien selbst leicht aufwies und ihn befähigte, denselben deutlich hervorzukehren, — als er diese „Durchführung" einmal consequent ausführt, da bekommt mit diesem einen Ersten Satze die ganze Kunstform ein anderes Gesicht. Die Themen selbst werden mit bewusster Rücksicht auf die entscheidende Geistesarbeit der Thematik erdacht und gestaltet und weisen selbst auf diese als auf die Hauptsache hin. Die künstlerische Ausbildung des besonderen Inhalts aber gab jetzt nicht bloss den gewünschten Gegensatz, sondern eine Steigerung aus sich selbst heraus. Und doch blieb die Einheit gewahrt, weil ja Alles aus dem einmal gegebenen Stoffe gebildet oder entwickelt war. Ja um nun nach der zweiten Wiederholung des ersten Theiles, der „Repetition", die den Abschluss des so eurhythmisch gestalteten Ganzen bildet, dessen Inhalt noch einmal feierlich zu bekräftigen, ward seine Schlusscadenz zu einer besonderen „Coda" (Schweif) ausgesponnen, die in kurzen, schlagenden Andeutungen der Motive noch einmal die Hauptseiten und Gesichtspunkte der Sache auf eigene Art geistreich berührt und so das Ganze zum guten Ende kräftig und klar zusammenfasst. War gleich hier die Cadenz des Sängers oder Instrumentenspielers vorbildlich gewesen, so erscheint doch die Coda schon bei Haydn sogleich gänzlich von der blossen spielerischen Virtuosität abgewandt und ebenfalls auf selbständige Erfindung und modulatorische und sogar thematische Arbeit gerichtet.

So hatte man ein organisches Kunstgebilde gewonnen, das ebenfalls aus sich selbst heraus, weil es geistiger Natur war, eine überaus mächtige Entwickelung gestattete. Sogar der grösste Reichthum ward hier nicht Ueberfluss und machte das Bild nicht unklar, weil hier auch die Form selbst aus den Elementen erstanden war, die sie erfüllten, und also mit ihnen selbst auch wachsen konnte. Und um dann vom ersten Tone an auf den Inhalt und Charakter des Ganzen, der von der landläufigen Fest- und Tanzmusik durchaus abwich und selbst in aller Haydn'schen Heiterkeit künstlerisch immer ernst gemeint war, aufmerksam zu machen, stellt schon Haydn gleichsam wie ein Portal zu dem Tempel seiner musikalischen Feier einen kleinen Adagiosatz voraus, dem er in seinen Motiven oft sogar schon träumende Ahnung von den Vorgängen gab, die dann im Allegro auf der instrumentalen Bühne da vor uns vorgehen sollen. Von Anfang an charakterisirt aber auch gerade ihn nun die bestimmte Physiognomie seiner Instrumentalthemen wie die merkwürdige Sicherheit, ihre Pointen hervorzuheben und dem Hörer vollständig aufzuweisen, sodass man sich stets in einem freien Spiel mit den Motiven und Ideen befindet. Besonders aber ist von vornherein zweierlei ein unterscheidendes Merkmal seiner Werke in diesem Sonatenspiel: köstliche Gemüthsfreiheit oft bis zur neckischsten Laune und die übersichtliche Gruppirung des Ganzen, die Eurhythmie der Form.

Hier treffen wir nun zunächst wieder auf einige biographische Züge, die für diese seine künstlerische Art entscheidend geworden sind.

Die Gewohnheit, Abends mit jungen Freunden „gassatim zu gehen“, das heisst Bekannten oder schönen Frauen Ständchen zu bringen, wobei Serenaden gespielt wurden,

als welche auch Haydn's zu solchem Zwecke geschriebenes Notturno von 1753, ein Quintett, zu betrachten ist, — diese Gewohnheit hatte ihn eines Tages auch zu der Bekanntschaft des letzten Wiener Originalkomikers **Kurz**, genannt **Bernardon**, gebracht. Griesinger äussert über Haydn's Naturell, eine arglose Schalkheit oder vielmehr was die Engländer und heute auch wir „Humor" nennen, sei ein Hauptzug desselben gewesen, und wer auch nur eine Stunde mit ihm zugebracht habe, habe es bemerken müssen, dass „der Geist der österreichischen Nationalheiterkeit in ihm athme." Nun, dieser Geist zeigte sich, wenn auch in äusserlich roher oder doch derber Erscheinung, so doch immer mit vollendeter Wahrhaftigkeit in jenem Wiener Hanswurst, und dass Haydn diesem letzten echten Hanswurst damals so nahe trat, half ihm selbst, sich diesen Geist des österreichischen Lebens seiner Tage erst zum vollen Bewusstsein zu bringen. Kurz nöthigte ihn nämlich eines Tages, zu einer komischen Pantomime Musik zu machen, und da diese dem Mimiker völlig entsprechend gelang, gab er ihm eine solche Possenoper „Der krumme Teufel" zu componiren. Die Musik dazu ist freilich verloren gegangen. Allein wir vernehmen den Ton dieser Komik aus hundert und aber hundert Compositionen Haydn's. Denn der Grundhall derselben ist eben wesentlich **Stimmung**, nicht blosser Witz, und konnte so nicht nur wirklich in die Musik übergehen, sondern hier erst sein inneres Wesen rein enthüllen. „Besonders sind seine Allegros und Rondos (Finales) oft ganz darauf angelegt, den Zuhörer durch leichtfüssige Wendungen des anscheinenden Ernstes in den höchsten Grad des Komischen zu necken und fast bis zur ausgelassenen Fröhlichkeit zu stimmen", sagt schon Griesinger. Das kerngesunde „freie, kecke

Komische", das im Hanswurst lag, ward also hier in demselben Augenblicke, als er selbst durch das soeben entstehende deutsche Drama von der eigentlichen Bühne verdrängt ward, durch Aufnahme für die Kunst dauernd erhalten und führte zu einem wesentlichen Momente ihrer weiteren Entwickelung.

Zu solchem freien Spiele mit den Theilchen, in welche hier die Melodien und Motive zerlegt werden, um durch Verbindung und Gegenüberstellung jene Contraste zu erzeugen, welche die komische Stimmung hervorbringen, gehörte nun aber vor Allem jene souveräne Beherrschung des Technischen der Musik und besonders der Contrapunktik, welche allein solche thematische Arbeit so gut wie den freien lichten Aufriss des Ganzen erst ermöglicht. „Ich schrieb fleissig, doch nicht ganz gegründet", sagt Haydn von dieser Zeit um das Jahr 1753, „bis ich endlich die Gnade hatte von dem berühmten Herrn Porpora, welcher damals in Wien war, die echten Fundamente der Setzkunst zu erlernen." Der Componist und Gesangmeister Nicolo Porpora gehörte der damals herrschenden Neapolitanischen Opernschule an, welche den Reiz des Gesanges auf einfach klarer Harmonie vertrat. Leicht fassliche Melodie, wie er sie übrigens ja von Haus aus kannte, konnte Haydn hier sich für immer einprägen — er hatte nämlich an Stelle des Singmeisters zu begleiten, wenn derselbe Gesangsstunde gab —, ebenso Correctheit des harmonischen Satzes und vor Allem edle Linie und Schöngestaltung der Form, wie sie dem deutschen Gefühl weniger eingeboren sind als dem romanischen, das sich die antike Ueberlieferung bewahrt hat. In dieser Hinsicht überragt denn auch in der That Haydn sofort alle Zeitgenossen, selbst Ph. E. Bach.

Allein diese Linien charakteristisch bedeutungsvoll zu machen, diese Form ganz auszufüllen lernte er nur an der Fülle deutscher harmonischen Kunst, und darin hat ihm vor Allem des ehemaligen Wiener Hofcapellmeisters Fux' Gradus ad Parnassum, den er selbst „classisch" nannte, wesentliche Nachhülfe geboten. „Mit unermüdeter Anstrengung suchte sich Haydn Fuxens Theorie verständlich zu machen", sagt Griesinger. „Er arbeitete die Aufgaben aus, liess sie einige Wochen liegen, übersah sie dann wieder und feilte so lange daran, bis er es getroffen zu haben glaubte." Ebenso wurden auf das Gründlichste jener Hamburger Mattheson, der Berliner Marpurg und andere Theoretiker studirt, wozu also selbst die Nacht zu Hülfe genommen ward, und so jenes bereitliegende praktisch-theoretische Wissen erworben, das unsern Haydn vor sämmtlichen Instrumentalcomponisten seiner Zeit auszeichnet und ihm auf Jahrzehnte die Herrschaft und für immer die Vorbildschaft auf diesem Gebiete sicherte.

Denn Componisten in dem neuen Instrumentalstyle gab es schon um diese Zeit der Mitte des vorigen Jahrhunderts genug. In Italien hatte Gluck's Lehrer Sammartini die Sinfonia der Oper selbständiger entwickelt, indem er vor Allem die Instrumente von einander trennte und freier machte. Doch wollte Haydn von ihm als Vorbild für seine Symphonie nichts wissen, nannte ihn vielmehr geradezu einen „Schmierer". Im Jahre 1766 verzeichnen Hiller's „Wöchentliche Nachrichten" schon neben „Joseph Haydn" acht deutsche Symphoniecomponisten, unter ihnen seinen Landsmann und Freund Dittersdorf. Aber auch die damaligen Meister Ph. E. Bach, Jomelli, Gluck, Hasse, Graun und die beiden Benda hatten solche geschrieben und zwar meistens ein

halbes Dutzend auf einmal, woraus man schon auf die Ausdehnung derselben schliessen kann. Ja ein Verzeichniss von Breitkopf führt bis zum Jahre 1762 nicht weniger als 50 Componisten unter der Rubrik „Symphonie" auf. Jedoch nannte noch 1768 der Spanier Boccherini seine Quartetten Op. I. ebenfalſs „Sinfonie." Einzig die Mannheimer Schule, von der wir später hören werden, konnte aber für Haydn selbst ähnlich wie Ph. E. Bach, wenn auch auf bloss praktischem Gebiete vorbildlich werden. Denn selbst die 1745 geschriebene D-dur-Symphonie Gluck's, der doch der grösste Zeitgenosse Haydn's auf instrumentalem Gebiete war, erscheint als ein unscheinbar kleines Gebilde aus kurzathmigen Motiven in drei Sätzen, das Erste Allegro ohne die entscheidende dialektische Gegenüberstellung und architektonische Ordnung, eine muntere Unterhaltungsmusik des Streichquartetts, zu dem nichts als zwei Hörner hinzutreten.

Haydn schrieb nun sein erstes Quartett in den 1750er Jahren. Ein „ganz zufälliger Umstand", wie er später gegen Griesinger äusserte, war es, was sein Augenmerk auf diese Gattung lenkte. Ein Regierungsrath von Fürnberg — „von welchem ich besondere Gnade genossen", sagt Haydn — lud den jungen unbemittelten Musiker öfters auf sein Gut Weinzierl und sie spielten dann mit einander Streichtrios und Quartette, wie sie eben damals beliebt waren. Trios hatte Haydn zu diesem Zwecke schon selbst einige geschrieben, als ihn Fürnberg eines Tages aufforderte, sich auch einmal im Quartett zu versuchen. Es geschah mit solchem Erfolge, dass alle Anwesenden entzückt waren. Ein Major Weirach, der im siebenjährigen Kriege in österreichische Gefangenschaft gerathen war, war in Weinzierl selbst Zeuge davon. Und war „der bis zur Aengstlichkeit bescheidene

Mann auch nicht zu überzeugen, dass seine Arbeiten werth seien, in der musikalischen Welt bekannt zu werden", so muss doch das eigene Gefallen an dem Genre sogleich sehr gross gewesen sein. Denn er componirte jetzt nach eigener Angabe bald hinter einander achtzehn Quartette (Heckel I — XVIII). Schon diese ersten Werke beweisen, dass er das Eigenthümliche des Genres, das er später zur Vollendung ausbilden sollte, sogleich im ersten Griff sicher erfasst hatte. Was er auch sonst noch an Kammermusik, z. B. Scherzandi, Cassationen, Divertimenti u. s. w. geschrieben hat, ausser seinen Claviertrios und Sonaten leben auf den Pulten der Geiger und Dilettanten völlig nur seine Quartette für Streichinstrumente, die er übrigens anfangs ebenfalls mit dem Namen Divertimento oder Cassation und wohl gar Notturno bezeichnete.

Das erste Quartett Haydn's steht bekanntlich in B-dur ($^6/_8$). Das „Erste Allegro", hier Presto genannt, hat den Charakter ungezwungenster Fröhlichkeit, ist also, wie man sagt, „echt Haydn'sch". Die Form ist noch sehr einfach. Dem ersten Thema folgt ohne weitere Modulation der zweite Gedanke in der Oberdominante, und mit einigen weiteren Tacten geht es zum Schluss des ersten Theiles. Die Durchführungspartie ist zwar aus den dort gegebenen Motiven gebildet, aber noch äusserst einfach und sogar dürftig. Auch ist die Repetition ganz wörtlich, nur mit der Haupttonart im zweiten Thema, ohne alle Coda. Doch ist schon Alles auch von echt Haydn'scher übersichtlicher Klarheit.

Dem eigentlichen zweiten Satze der Sonatenform geht hier ein Menuett voraus, ebenso folgt ihm einer vor dem Finale, so dass also hier noch fünf Sätze walten. Und dies wiederholt sich in den folgenden vier Quar-

tetten. Ehe wir nun zu diesen weiteren Sätzen gelangen, haben wir zum besseren Verständnisse wieder unserer Sonaten-Kunstform im Allgemeinen und dann weiter Haydn's persönlicher Lebensgeschichte unseren Blick zuzuwenden.

3. Andante, Menuett, Finale.

Schon die Mehrsätzigkeit der Sonate und Symphonie, die also bereits in der alten dreitheiligen Sinfonia der Italiener erschien, erinnert zugleich an das Musikgenre, das im 17. und 18. Jahrhundert so beliebt und berühmt war, wie ein Jahrhundert früher das Madrigal — jene Suite oder Partita, die Folge von Tänzen, deren Zusammengehörigkeit äusserlich die gleiche Tonart kenntlich machte. Eingeleitet wurde dieselbe ja oft durch eine Ouvertüre, das heisst die durch den Pariser Operncomponisten Lully festgestellte „Französische Ouvertüre", die im Gegensatz zur Sinfonia mit einem kräftig pathetisch-rhythmisirten kurzen Adagio begann, auf das ein Allegro folgte, worauf das Adagio wiederholt ward. Das Letztere fiel später fort, und so haben wir hier äusserlich ebenfalls den Ersten Sonatensatz mit Adagio und Allegro, welches Letztere auch namentlich dadurch an das der alten Ouvertüre erinnerte, dass es wie diese viel contrapunktische Arbeit enthielt. Auf die Ouvertüre folgte, wie wir hörten, gewöhnlich die vornehme Allemande, ihr andere Tänze und häufig selbst eine „Aria" oder ein Air, ein einfaches Lied.

Dieses Lied, das in der Oper selbst Cavatine hiess, war auch häufig Mittelsatz der italienischen Sinfonia und blieb es dann überhaupt in der Sonatenform. Die Hauptsache ist hier der Gesang. Daher beherrscht die

eine Hauptmelodie das Ganze und alles Uebrige erscheint nur als ihr Schmuck oder vielmehr ihre Folie. Mit der äusserlichen Ausdehnung und inneren Bereicherung der Sonatenform erhielt dann auch dieser Satz eine reichere Fülle von Motiven und vor Allem eine möglichst ausdrucksvolle Sprache. Das Cantabile e mesto in Ph. E. Bach's D-mollsonate aus der dritten Sammlung der „Claviersonaten nebst einigen Rondos", die in Leipzig 1781 erschienen, erinnert gerade nach dieser letzteren Seite hin nicht bloss an die Adagios Haydn's, sondern sogar merklich an schönstempfundene Stellen aus der Zauberflöte und erklärt Mozart's Wort über ihn: „Er ist der Vater, wir sind die Buben." Der reichere Inhalt gliederte sich dann bald in zwei Theile, die beide wiederholt wurden und gar dann ebenfalls eine Coda bekamen. Doch hat der zweite Theil nicht etwa eine Durchführung, sondern zeigt nur die Hauptstimmung in anderem Lichte, wozu namentlich der Wechsel von Dur und Moll diente. Dieser letztere stellte sich auch als Maggiore und Minore oder umgekehrt mit neuen Themen fest, wobei das Ganze mit der mehr ausgeschmückten und bereicherten Wiederholung des einen Hauptgedankens allmählich zur wirklichen Variationenform gelangte.

Die Variation an sich rührte hauptsächlich von der Pflicht des Sängers oder Virtuosen her, sein Gesangsthema, so oft es wiederkehrte, in neuem Schmuck zu zeigen, und was ehemals ihm allein überlassen war, übernahm jetzt auch hier der Componist. Dabei aber hatte dieser zu zeigen, ob er Geist und vor Allem Gemüth genug habe, um das eine Motiv stets mehr zu bereichern und zu vertiefen. Denn die thematische Gestaltung war hier ausgeschlossen, es musste der Charakter des Liedes gewahrt werden, und so gehörte hier die andere Seite der Musik,

vor Allem der deutschen Musik, der Gesang aus voller inneren Seele dazu, um dem männlich geistvollen Dialog des ersten Satzes ein ebenbürtiges Geschöpf zur Seite zu setzen. Nichts ist denn auch mehr ein Product der deutschen Art als dieses Adagio der Sonatenform, und es bedurfte des vollen Erwachens der Innerlichkeit, wie sie eben das vorige Jahrhundert kennzeichnet, um diesem an sich geistig armen Wesen einen Gehalt zu geben, der es schliesslich fast als reicher erscheinen lässt, denn das ganze Uebrige der Sonatenform.

Die völlige Beherrschung der musikalischen Technik konnte vorhanden sein und doch hier innerlich Alles öde erscheinen. Allein wenn die einfache Form wirklich mit Seele erfüllt war, dann ist es eben auch ganz Faust's Schilderung von Gretchen, „umfangen in der kleinen Welt“: der tiefste Reichthum aus innerlichem Seelenfrieden! Und wirklich hat noch eine der jüngsten monumentalen und stofferfüllten Orchesterschöpfungen dieses Styles, Liszt's symphonische Dichtung „Faust“ hier die Aufgabe ebenso sicher erfasst und gelöst, wie sie in der Sache gestellt, von Haydn tief im Innern aufgenommen und von Mozart und Beethoven in einer Weise gelöst worden ist, dass das Adagio der deutschen Sonatenform zu dem Schönsten gehört, was nicht bloss die Musik sondern die Kunst überhaupt besitzt. Darin hat ebenfalls Haydn wesentlich den Frühling herbeiführen helfen. Denn ihn selbst brachte das Leben zu jener Vertiefung und Sammlung in sich selbst, die hier allein aus dem Vollen des Gemüthslebens schöpfen lässt.

Darüber haben wir uns zunächst noch etwas zu verbreiten. Jenes Küssen der Schwelle, als der in London weltberühmt gewordene Greis das väterliche Haus wieder betrat, bezeugt schon allein das wirklich Gemüthreiche

von Haydn's Wesen. Wir vernehmen jedoch bereits aus der Kinder- und ersten Jugendzeit Züge, die auf das volle Erwachtsein zunächst solchen innigeren Familiensinns hinweisen, vor Allem bei der Aufnahme und Unterrichtung seiner jüngeren Brüder im Capellhause in Wien. Einen tieferen Blick aber lässt in den innerlichen Bestand seines eigenen Wesens jene schöne Handlung des ebenfalls armen Chorsängers thun, der den aus dem Capellhause entlassenen, aller Mittel entblössten jungen Mann von der Strasse in seine Dachkammer aufnahm und neben der eigenen kleinen Familie den Winter über wohnen liess. Solche Aufopferung ohne jede Hoffnung auf Lohn gewinnt uns einzig die eigene Herzensgüte. Schwere Prüfung des inneren Empfindens kam dann über ihn, als die Geliebte, statt sein Weib zu werden, ins Kloster ging — ungleich schwerere, als ihre ältere Schwester, älter auch als Haydn selbst, seine Frau ward. Denn sie war verschwenderisch und bigott, zanksüchtig uud boshaft und machte ihrem Mann durch ihr ganzes Wesen das eigene Haus zeitlebens fast zur Hölle. „Sie hat mich oft in Wuth gebracht“, sagte noch in später Erinnerung Haydn selbst zum Geiger Baillot. Nun lebte er da, „in seiner Einöd“, in Eisenstadt in Ungarn; entsprechender Umgang fehlte ihm, man kennt ja die Bildung der Musiker jener Zeit, und wie wenig hätte doch in dieser Hinsicht Haydn selbst bedurft! Was blieb ihm als die Musik? Nächst der Natur war sie sein Trost, seine Hülfe, seine Geliebte. Und wenn er dann nach seiner Gewohnheit die Mussestunden bei Jagd und Fischfang in Gottes freier Natur zubrachte, dann war sie ihm erst recht zur Seite und die kleinen Volksweisen wurden Laute seiner eigenen Seele, seine Wehmuth ertönte in Liedern, die wiedergewonnene Ruhe und Heiterkeit der Seele in oft schon

unsäglichen innigen Dankes- und Freudenlauten: man hört es aus hundert Stellen seiner Adagios.

Hier vor Allem kam also wieder das Leben und Bedürfen, wenn auch von ganz anderer Seite seinem Künstlerthum zu Hülfe. Wollte er im Ersten Satze dieser Sonatenform den tüchtigen Componisten und sich selbst wie seinen aufrichtig verehrten Fürsten und Herrn geistig befriedigen, so hielt in diesem Adagio seine Seele Zwiesprache mit sich selbst, das deutsche Gemüth tönte sich aus, und was ebenfalls nicht zu übersehen und zu vergessen ist, gerade in dieser Hinsicht kam ihm seine nähere Umgebung entgegen, diesen Zug verstand der Magyar von früh bis spät und wenn man es nur aus den wundervollen Volksweisen wüsste, die in Ungarn leben und die selbst der Zigeunermusik über ihr sonstiges blosses Natursinnenwesen hinaus einen gewissen menschlich ergreifenden Widerhall sichern. Ja einzelne, wenn auch seltene Anklänge an diese melancholische Art der östlichen Weisen haben früh und spät Haydn's eigene Werke aufzuweisen.

Betrachten wir nun das Adagio unserer ersten Quartette selbst, so ist freilich von solchem tieferen Erwachen der persönlichen Empfindung, von der „Durchdringung und Sättigung des künstlerischen Individuums“, wie Otto Jahn es bezeichnet, noch nicht viel Rede. Doch bleibt es immer das Unterscheidende dieser Musik von der älteren Instrumentalmusik, dass ihr Charakter „Stimmung“ ist, nicht technische Factur. Ja wenn dabei auch Alles noch sehr einfach in der Melodie und namentlich in der Modulation ist, Eines ergiebt sich immer als feststehend, diese individuelle Stimmung, sei es sanfte Melancholie, schöner Seelenfriede oder dankbar glückliches Aufathmen des Innern. Und dies ist deshalb das

Entscheidende, weil es bei Haydn selbst wie bei seinen Nachfolgern den entwickelungsfähigen Lebensstoff des Ganzen abgab.

Der dem Adagio folgende letzte Satz, das „Finale“ der Sinfonia, war also ursprünglich nur raschere Wiederholung des Ersten Satzes, wurde aber bei selbständigen Compositionen bald auch ein selbständiges Stück. Den Charakter der heitersten Laune jedoch behielt es nach wie vor und erinnert so an den Tanz, ohne ausser als Rondo von diesem unmittelbar die Form zu entlehnen. Schon in dem ersten Quartett Haydn's aber sehen wir, wie in jener Sonate von 1766 einen Menuett eingereiht, und gewöhnlich schreibt man also diese Einschiebung überhaupt Haydn zu. Doch kommen ja Tänze neben Adagio, Allegro, Presto schon in älteren, ebenfalls „Sonate“ benannten Musikstücken vor: z. B. eine Sonata jenes Paradis von 1746 besteht aus Andante und Minuetto. Jedenfalls aber hat Haydn durch seine Behandlung dieser Form als Kunst ihre ständige Aufnahme in die Sonatenform für Quartett, Symphonie u. s. w. veranlasst.

Dass hier die Suite oder Partita den nächsten Anstoss gab, ist wenig zweifelhaft, jedoch nicht ohne eine Ueberleitung durch andere Formen, besonders die obengenannten Cassation und Divertimento, vielsätzige Stücke, welche die Sonate und Suite noch in sich vereinigt zeigen und ihre schönste Vollendung in Beethoven's Septett erreicht haben. Dieselben wurden auch besonders zu den damals so sehr beliebten Serenaden benutzt und bekamen daher auch noch diesen Namen. Ja die Absicht dabei auf eine bestimmte Persönlichkeit zu wirken, gab schon hier dem Ganzen einen bestimmteren Verlauf und daher mehr inneren Zusammenhang, was zugleich ein neues Entwickelungsmoment des Psycho-

logischen in dieser Form darstellt. Aehnlich waren die sogenannten Scherzi für Instrumente; sie bestanden aus Allegro, Menuett, Adagio, Finale. In diesen Stücken walteten also neben dem der Cavatine nachgebildeten Andante auch noch andere Lied- oder vielmehr Tanzliedformen, und schon die Haydn'sche E-dursymphonie vom Jahre 1763 sowie das Quartett Op. 20 Nr. V. haben z. B. als Andante eine Siciliana. Den Menuett aber neben den drei anderen Sonatensätzen ständig zu machen, mochte ihn die ungemeine Beliebtheit dieses Tanzes zu jener Zeit veranlassen. Ihn tanzte die ganze vornehme Welt von damals, und noch heute erinnert uns ein echter Menuett an die für uns komisch-graziöse Würde der Zopfzeit. Allein ihn tanzte auch, wenn nicht das Volk auf dem Lande, so doch der Bürger in der Stadt. Für ihn hatte Haydn, der selbst ja als junger Mensch oft genug zum Aufspielen genöthigt gewesen war, den Menuett geschrieben und schnelle Beliebtheit gerade in diesen Kreisen damit gewonnen. So hat der Menuett bei Haydn sogleich in den ersten Werken die ganze „österreichische Nationalheiterkeit" und Wiener joviale Laune angenommen, seinen distinguirten Charakter aber in der künstlerischen Form durchaus behalten. Denn es ist nicht zu sagen, wie fein und geistreich oft diese Ueberraschungen, heiteren Züge, Scherze und Witze eingeführt werden und so mit bestimmtester künstlerischen Absicht eine humoristische oder auch bloss behagliche und wohl gar weich melancholische, aber immer natürliche Laune oder vielmehr rein menschliche Stimmung bereitet und angehalten wird. Anfangs mehr bloss kräftig und derb, aber auch gesund wie das Volk wird der zweimal achttactige Dreivierteltactsatz bald zu einem vollen Tanz- und sogar Stimmungsbilde wechselndster Art erweitert und ver-

vollkommnet. Sein Trio aber, eigentlich selbst nur ein zweiter Menuett, erinnert am meisten an die eigentliche Volksweise und hat oft deren ganzes wonnig-wehmuthsvolles Tönen.

Jenen kernigen Volkscharakter zeigt der Menuett Haydn's sogleich. Eine jener melancholischen Weisen des Ostens aber tritt im Menuett der überaus charaktervollen Cis-mollsonate für Clavier hervor, und die Molltonart macht ihm oft genug selbst den Menuett ernster. Mehr und mehr jedoch dringt die joviale Laune, der Witz und ein Quell echten Humors hervor, der bis in Haydn's späte Jahre sprudeln sollte und förmlich zündend auf die Hörer wie auf die nachfolgenden Talente wirkte. „Man wird von einem gewissen Humor ergriffen, der sich nicht bändigen lässt", sagte Haydn selbst, und Mozart wie Beethoven sind hier so gut wie im Adagio auf eine wahre Wunderquelle inneren Lebens hingelenkt worden. Bei Haydn selbst war es anfangs der Uebermuth der Jugendgesundheit, wurde aber mit steigendem Ernst des Lebens der Ausdrnck einer inneren Heiterkeit, wie sie eben die Ueberwindung des Lebensleids als Gefühl der Freiheit des Willens und Geistes erzeugt. Es ist hier der Kunst oder vielmehr dem Ausdruck natürlichsten Lebens ein ganz neues Gebiet eröffnet worden und so Haydn gleich Hume, Rousseau, Lessing zu den Pioniren eines freieren und edleren geistigen Daseins zu zählen. Und dennoch, trotz all seiner geistreichen Art und neckischen Schönheit, bleibt dieser Menuett wie das daraus entwickelte Beethoven'sche Scherzo immer nur eine Art Zwischenspiel, Ueberleitung und Vorbereitung und dient sozusagen als Ausgleichung der Stimmung zur Aufnahme eines neuen und vollselbständigen Ganzen, nämlich des Finales. Dieses stellt den Sinn und Charakter des

Haydn'schen Menuetts nun in vollem Glanze dar und wahrt allein auch die einzig kunstgemässe dreitheilige Form der Sonate. Dies ersieht sich genau aus seiner Verschiebbarkeit. Schon in der Symphonie tritt er unter Umständen vor das Adagio, wenn die Wucht des Ersten Satzes eine ausgleichende Ueberleitung zu dessen Stimmung erfordert. In der erwähnten G-dursonate von 1766 ist er ebenfalls zweiter Satz und überhaupt in der Claviersonate oft sogar Schluss. Nie aber ist er Anfang des Stückes. Alles dies beweist seinen Charakter als Zwischenspiel und Episode am sichersten. In der Regel aber bleibt er, zumal im Quartett die Verbindungsbrücke von der innig angerührten Empfindung oder auch ernst betrachtenden Stimmung des Adagios zum Finale. Diesem aber gilt es dann denjenigen entscheidenden Charakter zu geben, der uns völlig wieder zu uns und zum Leben hinüberleitet, und dies hat ebenfalls Haydn schon sogleich in seinen ersten Werken erkannt und gethan: es steht überall als echt Haydn'sches Finale da.

Die Form des Finales war, wie wir hörten, meist das Rondo, ursprünglich ein Rundtanz, bei dem jeder einen Vers nach der gleichen Melodie sang, aber schon lange, namentlich durch Couperin's Pièces de clavecin von 1713, für die Instrumentalmusik freier gestaltet. Das Hauptthema tritt hier noch viel häufiger als schon im Ersten Satze hervor und prägt eine sicher einheitliche Stimmung aus. Die Nebenthemen dagegen, Couplets genannt, treten mehr zurück. So geht Alles flott und rasch zum Ziele, gruppirt sich zusammen, gipfelt sich schlank und hebt sich leicht empor. Dabei war nun eben auf dieses stets wiederkehrende Hauptthema, das die harmonische Schlussstimmung bereiten sollte, stets neu vorzubereiten und es selbst in solcher Weise einzuführen, dass es jedes-

mal wie neu erschien. Die Mittelglieder, die Einführungen, die modulatorischen Färbungen oder contrapunktischen Auslegungen und rhythmischen Drucker hatten stets volle Heiterkeit und Frische des Geistes zu athmen. Denn die Musik sollte damals noch jederzeit froh entlassen. Und so konnte eben hier gezeigt werden, was ein Künstler an Können, was ein Geist an Hülfsquellen, das Innere an Lebensspende besass. Daher kam es, dass dieses Finale erst recht der Sitz jeder Art sprudelnder Laune und übermüthigen Scherzes war, und dazu bietet dem Componisten das Technische seiner Kunst ein unvergleichliches Mittel: die spielende Ueberwindung aller die Kraft so sehr reizenden Räthsel und Hemmnisse der contrapunktischen Gesetze! Es ist der Kampf Siegfried's mit dem Drachen, die Lösung des Räthsels der Sphinx und was sonst uns von einer zwingenden Last befreit: eine Mauer, durch die wir nur mit dem Kopfe glauben rennen zu können, öffnet sich zu dem Bilde befreitesten heiteren Daseins.

So wurde das Finale der Sonatenform sogar zum eigentlichen Tummel- und Ringplatz der polyphonen Künste; es erscheint in ihm in fast noch gesteigertem Maasse der Wunderschatz der deutschen Contrapunktik herübergerettet und auf das erquickendste und erfreuendste verwerthet. Solches freie Spiel der Kräfte, die ungezwungendste Behandlung der Motive, das Aufnehmen und Wiederfallenlassen, das neckische Anklingenlassen und Nasführen an allen Ecken und Enden zeigen denn auch Haydn's Finales sofort, und dies beweist zugleich, wie gut er seine Fux, Mattheson, Ph. E. Bach studirt hatte. Die contrapunktische Arbeit herrscht von Anfang an vor; „die Theilchen flattern von Stimme zu Stimmen", sagt C. F. Pohl, ja die Sache nimmt zuweilen auch schon

ernstere Physiognomie an. Zuletzt aber stürmt Alles im vollen Jubel davon und wir sehen die kleinen Zöpfe der munteren Jugend fliegen. Denn wenn auch nicht mehr blosse Tanz-, sondern echt musikalische Unterhaltung, — Unterhaltung war es immer, was jene Zeit in der Musik ihres Salons oder vielmehr ihrer „Chambre“ (camera) suchte, und in erster Linie wollte auch Se. Durchlaucht der Fürst Esterhazy nur — amüsirt sein. Allein der Herr war doch nicht ohne Geist, Bildung und Kunstsinn, vor Allem aber von echt ungarischer Liebe zur Musik. Und dies führt uns noch auf einen letzten Punkt, die Gunst des Schicksals, die Haydn erfuhr, zu entscheidender Zeit in voller Ruhe und Gleichmässigkeit sein Talent, sein Wissen, sein Können ausbilden und erweitern zu können.

„Endlich wurde ich... als Capellmeister bei Sr. Durchlaucht dem Fürsten Esterhazy an- und aufgenommen, allwo ich zu leben und zu sterben mir wünsche“, schreibt er in einer Autobiographie, die schon im Jahre 1776 von ihm als einem der berühmtesten Künstler seines Landes für ein Werk: „Das gelehrte Oesterreich“ begehrt worden war und in Nohl's „Musikerbriefen“ von 1873 steht. Ueber diesen Aufenthalt haben wir also noch einige kurze Angaben zu machen, welche für die Erreichung des Ziels, Haydn als Vater der modernen Instrumental- und Kammermusik erkennen zu lassen, eine nene Wegspende sind.

4. Bedeutung der Haydn'schen Kammermusik.

Die Fürsten Esterhazy hielten in ihrer Residenz Eisenstadt in Ungarn eine zwar bescheidene, doch immerhin dem oben geschilderten Orchester entsprechende

Capelle, die durch Haydn selbst stets mehr vervollkommnet wurde. Besonders Fürst Nikolaus, dem Haydn fast dreissig Jahre hindurch diente, der aber selbst ganz ebenso seinem künstlerischen Genius ergeben war, blieb unermüdlich in der Aufnahme der Productionen desselben und ward so förmlich zu dem, was Beethoven sich von den „Herren“ vorstellte, von denen er im Jahre 1809, als er nach Kassel berufen worden war, ein Jahresgehalt zum Zwecke der „Erfindung neuer Werke“ erwartete: „Miturheber jedes neuen grösseren Werkes.“ Seine Liebe zu Kunst und Wissenschaften ging nämlich noch weit über seine sonst sprichwörtliche Neigung zu glänzend fürstlicher Erscheinung hinaus. Man kennt ja die unersättliche Lust des Magyaren an Musik: bei Festen muss ihm sein Cygan mit der Geige Tag und Nacht durch förmlich „auf dem Ohre sitzen“. Haydn selbst hat denn auch diesem seinem Mäcen in einem einzigen Worte ein Alles bezeichnendes Denkmal gesetzt. „Mein Fürst war mit allen meinen Compositionen zufrieden“, sagte er im Alter zu Griesinger, „ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef des Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen, ich war von der Welt abgesondert, niemand in der Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so musste ich originell werden.“

Bezieht sich dies nun auch vorzugweise auf die instrumentale Technik und Farbenmischung, weil ja die entscheidende Form seiner Compositionen in dem einfachen Gewande des Quartetts und der Claviersonate sich ohne alle diese Mittel feststellte, so ist hier doch ein wesentlicher Entwickelungspunkt der gesammten Instrumentalmusik berührt, um den wir uns zu bekümmern

haben, ehe wir nun den letzten künstlerischen, d. h. geistig-poetischen Werth der ersten Kammermusik zu umschreiben suchen: Haydn's Beherrschung des Orchesters und des musikalischen Vortrags.

„Hier erhielt Haydn Unterricht in fast allen Blas- und Saiteninstrumenten, sogar im Paukenschlagen", sagt Griesinger von dem Schulmeister in Hainburg, bei dem der Knabe zuerst Musik lernte, und sein eigenes Dankeswort über diesen Mann vernahmen wir oben. Ebenso hatte er nach eigener Angabe im Capellhause zu Wien sehr tüchtige Lehrer „auf verschiedenen Instrumenten" gehabt. Ferner war jenes „Gassatimgehen", das Serenadenbringen, sein grosses jugendliches Vergnügen, und in den kleinen Capellen selbst mitzuspielen, hatte ihn ja, ehe er selbst eine solche leitete, fast stets die liebe Noth genöthigt. So war er im Orchester praktisch daheim, wie nur je ein Componist es gewesen ist. Gleichwohl, und wenn selbst seine Menuetts von Anfang an völlig orchestermässig gewesen sein mögen, ist er gerade auf dem Gebiete der Verwendung der Dynamik bei diesem Instrumentalkörper nicht ohne unmittelbares Vorbild gewesen, ja vielleicht weniger „originell" als in der Fertigstellung der Sonatenform, die allerdings dem gesammten Schaffen der modernen Instrumentalmusik zu Grunde liegt.

Der „Schmierer" Sammartini hatte in seinem Orchester schon die 2. Violine wie die Bratsche selbstständig gemacht. Allein erst die reiche Harmonie und obligate Stimmführung der deutschen Musik brachte darin einerseits selbständige Beschäftigung, wie andererseits die kenntlichere Darstellung der Individualität der einzelnen Instrumente hervor und hier eben ist die obengenannte Mannheimer Schule entscheidend geworden.

Im Jahre 1771 schreibt Mozart seinem Vater von Mannheim aus: „Das Orchester ist sehr gut und stark". Schon zwanzig Jahre vorher aber war diese Capelle berühmt gewesen und nach allgemeinem Urtheil sogar die beste in Europa. „Hier ist der Geburtsort des Crescendo und Diminuendo und hier war es, wo man bemerkte, dass das Piano, welches vorher hauptsächlich als Echo gebraucht und gemeiniglich damit als gleichbedeutend genommen wurde, sowohl als das Forte musikalische Farben sind, die so gut ihre Erscheinungen haben als roth oder blau in der Malerei", schreibt Burney. Jedenfalls ist diese besondere Art des Vortrags hier zuerst systematisch entwickelt und sozusagen stylisirt worden. Denn J. F. Reichardt bedauert noch 1771, dass Graun in Berlin und Hasse in Dresden sich nie des Crescendo und Decrescendo bedient haben. Doch hatte eben in Dresden der ausgezeichnete Concertmeister Pisendel schon eine feinere Nüancirung eingeführt, und auch Jomelli in Stuttgart übte dieselbe. Reichardt aber empfand ebenfalls in Mannheim die Wirkung solcher vollendeten Dynamik so, dass ihm beim Crescendo der Athem ausging und erst beim Diminuendo wiederkam. „Kein Orchester der Welt hat es je dem Mannheimer zuvorgethan", sagt Schubart in seiner Aesthetik; „sein Forte ist ein Donner, sein Crescendo ein Katarakt, sein Diminuendo ein wie in die Ferne hinplätschernder Krystallfluss, sein Piano ein Frühlingshauch.

Dies war namentlich für die Absicht der dramatischen Beseelung der Instrumentalmusik ein unvergleichlicher Neugewinn, indem man so in der That den Athem des Lebens selbst wiederzugeben vermochte. Doch blieb diese dynamische Vortragsart, weil sie mehr auf der persönlichen Disciplin beruhte, längere Zeit speciell an

Mannheim gefesselt, bis Mozart 1780 dieselbe ebenfalls in die weite Welt brachte. „Es ist eine Armee von Generälen, gleich geschickt, Pläne zu einer Schlacht zu entwerfen wie darin zu fechten", sagte einfach Burney von der Mannheimer Capelle.

Dies bezieht sich allerdings erst auf die 1777er Jahre. Allein der Stifter der Schule, Johann Stamitz, war doch schon mehr als zwanzig Jahre vorher thätig gewesen und selbst Componist. Ihm müssen wir also in dieser Hinsicht den Vortritt und die Vorbildschaft für Haydn zusprechen und es ist wohl nicht zu bezweifeln, dass er diese Werke auch kannte. Denn der alte Mozart schreibt 1777, dass von diesem berühmten kurpfälzischen Hofe die Strahlen wie von der Sonne durch ganz Deutschland, ja durch ganz Europa sich verbreiten (Nohl, „Mozart. Nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen." Leipzig 1880), und sollte es mit den Instrumentalwerken der Componisten dieses Hofes anders gewesen sein?

Wenn wir nun zuletzt, nachdem alles für unsere Sache allgemein Entscheidende ausgesprochen worden ist, noch einiges Besondere in Haydn's erstem Schaffen zu berühren haben, so stellt sich eben darin vor Allem fest, dass es das Selbsteigene, die persönliche Stimmung und was von dort aus an Leben und Kunst erfasst und innerlich in die concrete Individualität verschlungen wird, auch stets ist, was den Ausschlag für dieses künstlerische Schaffen gab. „Haydn dichtete seine Werke immer vor dem Clavier", sagt Griesinger und hörte ihn bei Erwähnung dieser Dinge selbst aussprechen: „Ich setzte mich hin, fing an zu phantasieren, je nachdem mein Gemüth traurig oder fröhlich, ernst oder tändelnd gestimmt war." Aber er fing doch nicht eher wirklich zu schreiben an, als bis er seiner Sache gewiss war, und

trachtete die „Idee“, die er „erhascht“ hatte, dann wirklich zu „souteniren“. Daher schuf er auch immer aus einem Guss, war aber nach eigener Versicherung nie ein „Geschwindschreiber“ und was er schrieb, auch nicht wie bei vielen anderen Componisten seiner Tage so, dass „nichts im Herzen sitzen bleibt.“ Freilich war nun hier von Tiefe der Seelenstimmung, von geistig ergreifender Gewalt des ganzen Inhalts noch nicht viel Rede, und man darf nicht an ein Stück wie das allerdings auch nirgend in der Kunst übertroffene Pastorale in Bach's Weihnachtsoratorium oder andere Sätze des gewaltigen Leipziger Cantors denken, ohne jeden Sinn und Geschmack für den ersten Haydn zu verlieren. Allein schon von den sechs „grossen Orchestersymphonien“, die im Jahre 1774 Ph. E. Bach für van Swieten schrieb und in denen er „sich auf des Bestellers Wunsch ganz gehen liess“, sagte J. F. Reichardt, schwerlich sei je eine musikalische Composition von höherem, keckerem, humoristischerem Charakter einer genialen Seele entströmt, und meint von unserem Haydn, wenn er als Tonsetzer zu irgend einer bestimmten Classe gerechnet werden könne, so sei es wohl zu der der Humoristen. Er rühmt denn auch ebenso von Haydn bereits 1782 seine „originellste Laune und den lebhaftesten angenehmsten Witz“ und sagt mit Grund, es habe wohl nie ein Componist soviel Einheit und Mannigfaltigkeit mit soviel Annehmlichkeit und Popularität verbunden.

In der That liegt hier der Schwerpunkt: Haydn führt uns ins Leben und zeigt uns die nächsten natürlichen Bilder seiner wechselnden Stimmungen, ja eines Stimmungsverlaufes im Wechsel und Gewoge dieses unmittelbaren Lebensempfindens. Dass dies Alles bei ihm selbst früh und spät noch sehr einfach und sogar kindlich

bleibt, lag im Gesammtcharakter seiner Zeit, die sich bei uns erst soeben auch in der Kunst diesen nächsten Lebensdingen zuwandte. Allein hier ward fern von Wort und Bühne bloss durch Töne der treffende Ausdruck für diese lebendigen Vorgänge des individuellen Empfindens gesucht, und gelangte dieses selbst erst zum volleren Erwachen, so mussten solche Sprosse voll aufblühen. Und es ward so. Wie auf Klopstock und Lessing Goethe und Schiller, so folgten auf Gluck und Haydn Mozart und Beethoven, und hier öffnete sich das Verstehen und Darbilden des Lebens bis zu seinen tiefsten tragischen Conflicten. Dabei war es denn entscheidend, dass die vorhandene Form eine cyklische war, d. h. rein in Tönen einen in sich selbst zurückkehrenden ganzen Stimmungsverlauf oder geistigen Vorgang darzustellen vermochte, sich also in gewisser Weise gleichartig neben das Drama stellte.

Was nun noch Haydn selbst betrifft, so hat er allerdings später in seinen entscheidenden Werken, namentlich in den Quartetten, die sogleich vollendet ausgeprägte cyklische Form der vier Sätze auch festgehalten. Aber im Allgemeinen hat er sich daran nicht knechtisch gebunden und erscheint eben dadurch als frei schaffender Künstler. Unter den ersten Werken beginnen noch manche mit einem grossen zweitheiligen Adagio und haben viele nur die altherkömmlichen drei Sätze. Das Quartett Op. 54 Nr. 2 bringt als Finale ein Adagio von einem Presto unterbrochen, nebenbei gesagt in der ganzen Art lebhaft an das Adagio in Beethoven's Sonate Op. 31 Nr. 1 erinnernd. Am wechselndsten zeigt sich Haydn in der Claviersonate. Denn hier war bei ihm absolut nichts als die eigene Stimmung thätig und ihr allein auch zu folgen. Viersätzig ist sie bei Haydn äusserst selten, zwei-

sätzig sehr oft und dreisätzig der Regel nach. Im Ersten Satz ist häufig Allegro und Andante der Sonatenform noch ein ununterschiedenes Ganze. Ein höchst charakteristisches Beispiel aber, dass bei Haydn die Sonatenform von Anfang an nicht mehr die blosse Aneinanderreihung von allerlei verschiedenen Sätzen, sondern ein organisches Gebilde ist, das einen bestimmten Lebensgehalt und Stimmungsverlauf ausspricht, ist der Erste Satz der A-dur-sonate (Edition Peters Nr. 30), der mit einem Adagio schliesst, welches eine Art pathetischer Anrede darstellt, als hätte nun da Einer, wie es im wirklichen zweiten Sonatensatz ist, wirklich etwas aus seinem Innern herauszusagen: es ist aber noch nicht gereift, noch nicht verdichtet genug, um selbst ein Ganzes zu werden, und so schliesst es, nicht etwa als willkürliches Anhängsel, sondern wirklich schon als „dienender Theil" sich an. Nichts beweist so sehr das sichere Lebensgefühl des Künstlers wie ein solcher lebendiger Keim eines organischen Gebildes. Ebenso ist hier der Menuett noch häufig als „Tempo di Minuetto" zugleich Finale. Aber dabei bekundet sich ebenfalls schon in den ersten kleinen Werken der gesunde Sinn, der nicht mehr und nicht weniger ausspricht, als er gerade zu sagen hat. Er hat uns aber auch wirklich etwas von sich selbst zu sagen, und ob es gleich noch ziemlich wenig ist, interessirt es uns doch, weil es eben sein Eigen ist, und wir verstehen es und hören es gern, wie wir unsere Kinder gern hören, wenn sie das Allgekannte auf eigene Weise, also neu aussprechen. Ja die Unbeholfenheit gewährt dabei einen erhöhten Reiz, weil sie die volle Eigenart und Wahrhaftigkeit des Gesagten bezeugt.

Allmählich aber ward schon bei Haydn, wie Reichardt es ausdrückt, „die Laune männlicher, die Arbeit

durchdachter, bis durch erhöhte und ernstere Gefühle auch ernsteres Studium und vor Allem Effect und dadurch der reife originelle Mann und bestimmte Künstler sich darstellte.“ Er selbst wird sich dann auch der Quelle, aus der sein Schaffen fliesst, immer mehr bewusst und bestrebt sie sich auch stets rein und treu zu erhalten. „Die freien Künste und die so schöne Wissenschaft der Composition dulden keine Handwerksfesseln, frei muss das Gemüth und die Seele sein!“ bescheidet er im Jahre 1779 eine Gesellschaft, die ihn nur unter der Bedingung aufnehmen wollte, dass er ihr nach ihrem Gefallen alljährlich etwas componire. Im Jahre 1781 übergiebt er einem geistig gebildeten Wiener Musikkenner seine Lieder, um dessen Meinung „in Betreff des Ausdrucks“ zu hören, und versichert seinem Verleger, dass dieselben „durch den mannichfaltigen, natürlichen und leichten Gesang vielleicht alle neueren übertreffen werden.“ Es seien eben keine Hofmann'schen „Gassenlieder, wo weder Idee noch Ausdruck herrsche“, fügt er hinzu und will die Lieder auch selbst zuerst singen, damit eben dieser künstlerisch gewollte Ausdruck wirklich und ganz hervortrete. „Durch die Gegenwart und den wahren Vortrag muss der Meister sein Recht behaupten“, sagt er höchst bezeichnend, und wir gedenken dabei unseres Ph. E. Bach, des Vaters der modernen Claviermusik, und seines Wortes über die „accurateste und genaueste Ausführung“ der Musik, sowie des ersten musikalischen Dramatikers, des grossen Gluck, als er die Gegenwart des Componisten bei solcher Musik so nothwendig nannte, wie die Gegenwart der Sonne in den Werken der Natur (Nohl, Musikerbriefe S. 13).

Ebenso sagt Haydn im Jahre 1787 von den bekannten „Sieben Worten“, nämlich des Erlösers am Kreuze, sie

seien bloss durch die Instrumentalmusik dergestalt ausgedrückt, dass es „dem Unerfahrensten den tiefsten Eindruck in seiner Seele erwecke". In der That ist hier jedesmal die Stimmung höchst kenntlich, wenn auch nach unserer heutigen Empfindung und mit S. Bach verglichen mehr zart und weich als tief und gross wiedergegeben. Endlich aber sendet er im Jahre 1790 seiner hochgeehrten Wiener Freundin Frau von Genzinger eine Sonate, „ganz neu und bloss auf ewig für ihre Gnaden bestimmt". Das Adagio habe „sehr Vieles zu bedeuten, habe viel Empfindung", sagt er. Und wenn er hinzufügt: „Ich hätte Euer Gnaden so Vieles zu sagen und so Viel zu beichten, von welchem mich Niemand als bloss Euer Gnaden allein lossprechen können", so vernehmen wir aus dieser Sonate — es ist nach allen Anzeichen die in Esdur, Edition Peters Nr. 3, im Ersten Satze deutlich das Zwiegespräch einer männlichen und weiblichen Stimme und in dem Adagio cantabile die ruhige Zusprache einer in sich befriedeten edlen Seele, — der Widerhall von Haydn's eigenem innerem Gemüthszustande, dessen heiteren Frieden hier das letzte „Tempo di Minuetto" auch aufs Natürlich-Einfachste und daher Liebenswürdigste ausspricht.

Die wachsende innere Fülle und Männlichkeit brachte dann später auch „Ideen, welche seinem Gemüthe vorschwebten und die er durch die Tonsprache auszudrücken strebte". Er selbst erzählte Griesinger, wie er in seinen Werken öfters „moralische Charaktere" geschildert habe; in einem seiner ältesten sei die Idee herrschend, wie Gott mit einem verstockten Sünder spreche, ihn bitte, sich zu bessern, der Sünder aber in seinem Leichtsinn den Ermahnungen nicht Gehör gebe. Eine der früheren Symphonien aber hiess „Der Philosoph", eine andere „Die

Zerstreute", ein Divertimento „Der verliebte Schulmeister" — allüberall Ansätze jener sicheren Lebensportraitirung, zu der er vor allen anderen Künstlern die Instrumentalmusik gemacht hat.

So durfte er am Ende seiner Tage mit Recht sagen: „Ich glaube meine Schuldigkeit gethan und der Welt durch meine Arbeit genutzt zu haben." Schon 1766 nennt ihn denn auch die Wiener Zeitung den Liebling unserer Nation, dessen sanfter Charakter sich jedem seiner Stücke eindrücke. Seine Arbeit habe, heisst es dabei, Schönheit, Ordnung, Klarheit und eine feine und edle Einfalt, in seinen Symphonien sei er ebenso männlich kräftig wie erfinderisch und besonders in den Menuetten natürlich scherzend und anmuthig. Mozart's Urtheil aber lautete nach F. Rochlitz: „Keiner kann alles, schäckern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung und alles gleich gut als Joseph Haydn." Wirklich hat Haydn der Muse den Mund zum Lächeln und Lachen geöffnet. Aber auch in tiefem Grade sinnig finden wir ihn und oftmals von einer Innigkeit, die ganz unwillkürlich rührt. Ja einzelne Stellen grenzen nahe an die wahre Erhabenheit, und ins Grosse übersetzt gäbe mehr als eines der kleinen ernsten Clavieradagios, z. B. das merkwürdige kleine in D-moll stehende und in der Dominantharmonie fragend schliessende Largo e sostenuto einer D-dursonate in drei Sätzen ein monumentales Kunstwerk. Zweifellos bleibt aber der sichere Wurf jeder seiner Compositionen, das innerlich wie äusserlich Einheitsvolle und das Zwingende, das seine Werke ebendaher für unsere Stimmung haben: einmal erfasst, kommen wir nicht mehr von ihnen los und der letzte Ton stimmt zum ersten so gut, wie wir mit dem ersten schon für den letzten gewonnen sind. „Sieh, mein lieber Hum-

mel, das Haus, wo der Haydn geboren wurde, eine schlechte Hütte, wo ein so grosser Mann geboren wurde", lautete daher Beethoven's Urtheil noch auf seinem Todesbette. Und gewiss, Keiner konnte in dieser Hinsicht die Spreu so sicher vom Weizen, die zeitgemässe formelle Phrase von dem Inhaltvollen und Dauernden in Haydn's Werken unterscheiden wie er, der auch jene überleitenden Mittelglieder und lärmenden Schlüsse, bei denen man allerdings an das Tellerrasseln der fürstlichen Tafel und das geräuschvolle Aufstehen der Gäste erinnert wird, durch sinn- und physiognomievolle Motive und Melodien ersetzt und den menschlich anrührenden Inhalt der Symphonie Haydn's zum tragisch erschütternden oder humoristisch befreienden Weltbilde fortgebildet hatte. Und dass Haydn selbst, zumal nachdem er eben den „Grossmogul", wie er Beethoven scherzhaft nannte, kennen gelernt, eine Ahnung dieser Entwickelung hatte, beweist uns ein Wort gegen Griesinger. Sein Fach sei grenzenlos, sagte er um 1805; das was in der Musik noch geschehen könne, sei weit grösser als das, was darin geschehen sei.

Das kindlich Natürliche und liebenswürdig Einfache der Haydn'schen Muse aber war es, was auch ein Fremder wie Cherubini sofort im ersten Augenblick ergriff. Als er um 1788 in Paris zuerst eine Haydn'sche Composition hörte, riss es ihn gewaltsam vom Stuhle, sein ganzer Körper erstarrte, seine Augen brachen, und diese Krise hielt noch lange nach Schluss der Aufführung an. Dann löste sie sich in Erschlaffung auf, seine Augen füllten sich mit Thränen und von diesem Augenblicke an war die Richtung seines Schaffens bestimmt. „Welch ein Schwung, welch eine Anmuth in den Motiven und welche Feinheit in den Modulationen", sagte Rossini, der

Haydn's Quartette schon in der Jugendzeit zu Bologna kennen lernte und mit besonderer Vorliebe studirte. Beide Meister wurden als italienische Operncomponisten durch das vorwiegend Formalistische an Haydn's Styl nicht gestört, lernten aber je nach ihrem Naturell und ihrer Richtung das Feine, Sinnige oder Humoristische von ihm sicher entnehmen, und die Welt, die einem „Wasserträger" und einem „Barbier von Sevilla" seit vielen Jahrzehnten zujauchzt, ist in Deutschland wie überall draussen ohne Ahnung davon, dass es im Grunde immer nur der Quell der Haydn'schen Natur war, was hier floss, weniger Eigenes, obwohl schon Haydn selbst sich gegen Cherubini „dessen musikalischen Vater" nannte. Darum werden beide italienischen Meister vergessen werden, der deutsche Haydn nicht.

Ungleich inniger und an ihrer Wurzel, im Leben des Gemüthes selbst aber erfassten C. M. von Weber und Franz Schubert Haydn's neue Wundergabe der Musik: ihre so unmittelbar anmuthende Gesangsmelodie fusst ebenso sehr und fast noch mehr auf Haydn als auf Mozart, von dem freilich Haydn selbst so viel gelernt hatte. Und dass Mendelssohn von hier ebensoviel aufgenommen hat wie von S. Bach, sagt dem aufmerksamen Betrachter noch manches seiner späteren Werke. Ja selbst bei Liszt erklingen oft noch die Laute seiner österreichischen Heimath, so wie sie zuerst in der Instrumentalmusik nach voller Kraft und Schönheit Haydn ertönen liess, — nur dass eine weitere Entwickelung dieser neuen künstlerischen Elemente dazwischen liegt!

Endlich Der der heutigen dramatisch-musikalischen Epoche das Gepräge gegeben und mit Beethoven zusammen die volleren Schätze deutschen Geisteslebens in Ernst und Humor neu erschlossen hat, Richard Wagner

thut in seinem „Kunstwerk der Zukunft", das uns erst darauf aufmerksam machen soll, was Alles in der Kunst an wahrhaft antiker Herrlichkeit noch vor uns steht, folgenden bezeichnenden Ausspruch, in den Werken Haydn's bewege sich die rhythmische Tanzmelodie mit heiterster jugendlichen Frische: „Ihre Verschlingungen, Zersetzungen und Wiedervereinigungen, wiewohl durch die höchste contrapunktische Geschicklichkeit ausgeführt, geben sich doch kaum mehr als Resultate solch geschickten Verfahrens, sondern vielmehr als dem Charakter eines nach phantasiereichen Gesetzen geregelten Tanzes eigenthümlich kund, so warm durchdringt sie der Hauch wirklich menschlich-freudigen Lebens."

Nun, bedenken wir, dass mit der Zeit an die Stelle des Tanzes oder vielmehr durch Entfaltung seines Wesens, wie es sich als nächste Darstellung der unwillkürlichen Lebensregung in Begehren und Entbehren, Anziehen und Abstossen der Liebeerfüllten ergiebt, der bewusstvolle Sinn des Lebens und seine Action selbst getreten ist, — dass Mozart und noch mehr Beethoven das ganze Füllhorn der menschlichen Lebensbewegung bis in die Regionen stürmischen Schmerzes wie beseligter inneren Heiterkeit ausgegossen haben, dann erst wissen wir, was zunächst dieser „warme Hauch menschlich-freudigen Lebens" in Haydn's Werken bedeutet, haben aber immer noch die weitere unermessliche Siegfriedsthat zu bewundern, dass er durch die letzte Feststellung und Erfüllung einer organisch gestalteten Form auch der modernen Musik die Möglichkeit gegeben hat, den ganzen Strom des Menschendaseins, „ein wechselnd Weben, ein glühend Leben", in dieselbe hineinzuleiten und uns ein „Bild nach seinem Bilde" auch in blossen Tönen zu geben. Die Sonatenform ist, wir wiederholen es noch einmal mit vol-

ler Bestimmtheit, das musikalische Geschwister des Dramas, und wenn wir erwägen, was dieses in der Dichtkunst, nein in der Geschichte des menschlichen Geistes bedeutet, so wissen wir auch, welch ein unsterblicher Ruhm demjenigen ums Haupt gewoben ist, den die Welt heute den „Vater der Symphonie und des Quartetts“ nennt.

Nach Haydn nahm also die Instrumentalmusik, die auf dem Gebiete der Orgel längst das Höchste und Edelste geleistet hatte, auch auf dem der Kammer- und Concertmusik einen Aufschwung, der sie neben die erhabensten Leistungen des menschlichen Geistes stellt. Haydn sah noch selbst die Sterne Mozart's und Beethoven's aufgehen und verdankte sogar dem ersteren seine Vollendung auf dem Felde der Instrumentalcomposition. Denn diejenigen Werke, die jetzt noch viel gehört werden, sind zum Theil erst sogar nach Mozart's Tode componirt worden. Ihn selbst hatte nämlich nach dem Tode des Fürsten Nicolaus sein Ruhm nach London geführt, wo seit Händel's Zeiten neben dem Theater und der Kirche ein gewaltiges öffentliches Concertleben blühte. Diese Londoner Werke zeigen zugleich jenen grösseren Zug, den der bescheidene deutsche Handwerkerssohn und fürstliche Capellmeister zuvor nicht gehabt hatte, aber in dem mächtigen öffentlichen Leben dieses damals freiesten Staatswesens in Europa kennen lernte. Gleichwohl sind wir Heutigen, die wir den Maassstab von einem Beethoven zu nehmen vermögen, gerade nach Seite der Orchestercomposition hin kaum mehr in der Lage, Haydn so zu geniessen, wie ihn unsere Voreltern genossen, während dieser Genuss uns noch auf das Lieblichste umfängt, wenn wir Haydn's Streichquartette hören. Selbst eine Reihe seiner Sonaten hat sich den ganzen Reiz des geistvoll Charakteristischen und heiter Gestimmten bewahrt. Denn hier kann sich

die feine Anmuth dieses Genius nach ihrer vollen Art ergehen, der Zug des Grossen tritt in diesen Genres der Musik hinter dem des Geist- und Gemüthvollen und der fein ausgemeisselten Arbeit zurück. Sogar bloss vierhändig gespielt gewähren die Haydn'schen Quartette noch einen unerschöpflichen Genuss für Laien wie für Musiker.

Haydn hat an Kammermusik nach seiner eigenen Angabe 83 Quartette, 163 Stücke für jenes Baryton, das Lieblingsinstrument seines Fürsten, und viele fünf- bis neunstimmige Werke für allerhand andere Instrumente und deren verschiedene Zusammenstellungen geschrieben. Die Form der Sonate aber kam durch ihn zur völligen Herrschaft in der Instrumentalmusik, und wir sehen in der jetzt folgenden Epoche ihre Idee nur entwickelt, nicht aufgegeben. Denn wie sie aus dem freieren geistigen Leben selbst hervorgegangen ist, so repräsentirt sie auch dieses stets mehr innerhalb der Kunst. Dies ist denn der Fortschritt, den auch die Kammermusik über Haydn hinaus gethan hat und der jetzt näher zu betrachten bliebe. Während aber bei der Darstellung des Haydn'schen Schaffens eine eingehende Ausführlichkeit nothwendig war, weil bei ihm eine solche genauere Analyse bisher nicht vorhanden war, haben Mozart und Beethoven bereits die eingehendste Betrachtung, namentlich in Aufdeckung des Zusammenhanges zwischen ihrem Schaffen und ihrem Leben gefunden. Wir können uns daher hier auf die Hauptgesichtspunkte beschränken, und zwar um so mehr, als wir ja sahen, dass Haydn selbst in der letzten Entwickelung und Erfüllung der Form sogar noch bei Mozart in die Schule hätte gehen können, und wir daher die Hauptpunkte der Mozart'schen Fortschritte schon bei Haydn zu berühren hatten.

III.

Mozart's und Beethoven's Kammermusik.

1. Mozart.

Ganz im Allgemeinen ist die musikalische Epoche, die den Namen Mozart trägt, als die der reinen Schönheit zu bezeichnen. Sie umfasst zugleich das erste Schaffen Beethoven's, dessen zwanzigstes Werk, jenes liebliche Septett, im Jahre 1800 fertig war.

Vom Hochgebirge herab in die lachende Flur! Silberbäche schäumen durch Wiesenthäler, in den Blüthenbüschen erklingen tausend Stimmen und aus dem dunkleren Schatten blickt es gar wie das lebendige Auge selbst hervor, — Alles haucht uns geistgewordene Kraft entgegen. Die starren Elemente sind bewegte Gestalten geworden, und die persönliche Rede sagt uns, dass das tiefere Gefühl wach und seiner selbst bewusst geworden ist, der Geist innerlich sich selbst vernommen hat. Das ist die Melodie, der in dem geschöpfereichen Gottesgarten der Natur wandelnde Mensch, und mit Recht sagt von ihr der Philosoph Schopenhauer, sie erzähle uns die Geschichte des von der Besonnenheit beleuchteten Welt-Willens, dessen Erscheinung in der wirklichen Welt die

Reihe seiner Thaten ist. Ja sie sagt mehr: sie erzählt die geheimste Geschichte dieses inneren Lebenstriebes, malt jede Regung, jedes Streben, jede Bewegung desselben, Alles was die Vernunft unter den Begriff „Gefühl“ fasst und nicht weiter erklären kann, — eine neue herrliche Welt neben der Welt des Bewusstseins und Gedankens, wie dieselbe in der Dichtkunst liegt.

Allein man vergesse nicht, wie herrlich selbständig sie sich vor uns ausbreitet, diese Welt der Melodie, — dahinter thronen die Riesen, die „Berge wolkig himmelan“, die in diese lachende Flur die lebendigen Quellen, die wallenden Ströme entsenden. Es ist die harmonische Polyphonie jener Alten, vorab Sebastian Bach's, von dem wir noch den Meister der Instrumentalmusik als der höchsten Bethätigung der freien dichterischen Kraft in der Musik, Beethoven, in staunender Verehrung solcher Unerschöpflichkeit des Könnens ausrufen hören: „Nicht Bach, sondern Meer sollte er heissen!“ Ebenso sehen wir den ewig jugendlichen Beherrscher unserer melodischen Schönheitsperiode, Mozart, selbst noch am Ende seiner Tage sich dieser elementaren Lebensmacht der urerschaffenen harmonischen Kunst beugen und von ihr neubelebenden Anstoss zu seinem letzten grossen Schaffen gewinnen. Sie ist der fruchtbare Grund und Boden, die heilige Muttererde, aus der all der holde und stolze Reichthum moderner Kunst spriesst. Die Sonne aber, die diese neue Schöpfung hervorruft, ist der Genius, der individuelle Menschengeist, der jetzt durchaus sein Sinnen, sein Empfinden, sein Gedenken des Alls und des Lebens in Tönen wiederhallen lässt.

Die Musik zeigt in ihrer Entwickelung deutlich, wie der Menschengeist, aus der Umfassung der Kirche entlassen, stets mehr der Welt und des Lebens sich be-

mächtigte und ihm selbst den Hauch seiner veredelten Natur mittheilte, bis in Mozart diese Sprache des Tons der freie Ausdruck des eigensten Empfindens der Seele ward. Die Vorgänger Mozart's hatten diese Sprache der Melodie stets mehr durch ihre persönliche Antheilnahme an dem natürlichen Dasein der Welt belebt, wir erkannten dies aus der Geschichte der Sonatenform. Die Oper selbst vertheilte sich bald an die verschiedenen Culturnationen Europas und schuf sich nach dem Charakter und Idiom derselben überall eine eigene bestimmte musikalische Redeweise (Recitation) und höchst charakteristische Melodie. Die Engländer, denen vor Allem durch seine geistliche Oper, eben jenes Oratorium, Händel zu einem dauernden Eigenbesitze in der Musik verhalf, gaben der Melodie den ernsten charakteristischen Ton des inneren Gehaltes des Textes; Shakespeare war auch hier nicht ohne Einwirkung geblieben, und Gluck hatte von daher wieder die Kraft seines tragischen Pathos gewonnen. Die Franzosen, die gern den nächsten Sinn ihrer Worte betonen, bekamen dadurch auch in ihrer musikalischen Recitation eine lebhaft und fein bewegte Linie, die sehr deutlich zu uns redet. Der Italiener folgte dem Drange seines heisseren Blutes und drückte auf den volltönenden und überall anreimenden Vocalen seines Idioms die ganze Fülle seiner sinnlichen Glut und leidenschaftlichen Erregung aus. Was Wunder, dass er mit seiner Oper zunächst über alle Welt siegte und fast bis in dieses Jahrhundert hinein auch Sieger blieb! Stand er doch der unbefangenen Regung der Sinne soviel mehr lebendig nahe! So gewann seine „Melodie" auch weitaus die meiste Beweglichkeit und Grazie, und Mozart ist es dann gewesen, der ihr auf dem Boden dieser Nationalität zu einem Gehalt und Charakter verhalf, vor dem

keine Schranke der Zeit und der Völker mehr besteht, weil hier das rein menschliche Gefühl selbst zum Ausdrucke gelangt. Denn Mozart war der Erste, der all diese verschiedenen Tonsprachen der Nationen von Jugend an, sei es als Volksgesang, sei es im Kunstgesang der Oper, rein und voll im Ohr erklingen hörte. Und er fand nach der Kraft und Fülle seiner eigenen Natur daraus den Ton, der alle Herzen trifft, jene Melodie, die wir als den entsprechenden Ausdruck unserer natürlichen Empfindung empfinden.

So ist denn dies auch der zunächst und am kenntlichsten ins Auge fallende Zug der Mozart'schen Instrumentalmusik im Allgemeinen. Er bildet die Themen auf ihm ganz eigenthümliche Weise und zwar eben auf die Art, dass sie stets und überall volle Melodie werden. Ihr hervorstechender Charakter ist daher das Gesangmässige und zwar in ungleich höherem Maasse als bei Ph. E. Bach und Haydn, die doch auch schon ausdrücklich stets gesangmässig zu schreiben trachteten. Und wenn jene Zeit darin sogar einen Verfall des Instrumentalspieles sehen wollte, so ist nach der oben gegebenen Charakterisirung des Wesens der Melodie vielmehr zu urtheilen, dass es im Gegentheil die ebenso naturgemässe wie höhere Entwickelung desselben war. Mozart's musikalische Bildung beruhte wesentlich auf dem Gesange, seine Jugend war hauptsächlich unter dem Componiren von Opern dahingegangen. Nicht aber übertrug er nun etwa einfach die italienische Cantilene auf die Instrumentalmusik, er hat sie im Gegentheil so gut wie nirgends darin angewendet. Er lehnte sich vielmehr an die Melodie der deutschen Oper an. Denn bei der praktischen Kenntniss, die die Deutschen damals von aller und jeder theatralischen Musik, der englischen und französischen

wie der italienischen hatten, konnte sich ihre Gesangsmelodie um so freier gestalten, als kein gegebener Typus wie bei den Italienern vorhanden war und die dentsche Sprache an sich einen breiten ruhigen Strom der Empfindung leichter darstellt als die meisten übrigen Sprachen. Daher Richard Wagner mit Recht von Mozart sagt: „Er hauchte seinen Instrumenten den sehnsuchtsvollen Athem der menschlichen Stimme ein, der sein Genius mit vorwaltender Liebe sich zuneigte. Den unversiechbaren Strom reicher Harmonie leitete er in das Herz der Melodie, gleichsam in rastloser Sorge, um ihr, der nur von Instrumenten vorgetragenen, ersatzweise die Gefühlstiefe und Inbrunst zu geben, wie sie der natürlichen menschlichen Stimme als unerschöpflicher Quell des Ausdrucks im Innersten des Herzens zu Grunde liegt. So erhob er die Gesangsausdrucksfähigkeit des Instrumentalen zu der Höhe, dass es die ganze Tiefe unendlicher Herzenssehnsucht in sich zu fassen vermochte.“ Und Otto Jahn ergänzt dies mit dem Worte: „Jede einzelne Melodie ist bei ihm vollkommen ausgebildet, ebenmässig gegliedert und hat an sich Charakter und Bedentung.“ Haydn's Ausdruck von Mozart's Spiel „Das ging zum Herzen“ aber weist ebenso auf diese zaubervolle einfach getragene breitere Melodie wie Beethoven's Wort zu J. B. Cramer von dem schönen Motiv zu Ende des Mozart'schen C-moll-Concertes: „Cramer, Cramer! Wir werden niemals im Stande sein, etwas Aehnliches zu machen!“ Das ihm dabei das Leben selbst in seiner schönsten Schöne zum Vorwurf diente, bekennt er einfach selbst, als er 1777 auf die Frage, wie er nun zu der neuen Sonate für die liebe junge Rosa Cannabich in Mannheim das Andante machen wolle, einfach antwortete: „Ich werde es ganz nach dem caractère der Mademoiselle Rose machen“, und

dem Vater hinzufügt: „Es ist auch so; wie das Andante, so ist sie.“ Ebenso nennt er es „voll Ausdruck“, und lässt es sie selbst „mit aller möglichen Empfindung“ spielen.

Dieser Erhöhung der Instrumentalmelodie zum „sehnsuchtsvollem Athem der menschlichen Stimme“ entspricht der Reichthum an Melodie bei Mozart. Alle jene Gänge und Läufe, die aus dem Hauptthema sich entwickeln oder auch frei gebildet werden, um die verbindenden Mittelglieder darzustellen und das Ganze fortzuleiten, werden bei Mozart unwillkürlich ebenfalls fast völlig ausgebildete Melodien. Daher Dittersdorf wünschte, er möchte mit seinem Reichthume nicht so verschwenderisch sein: „er lässt den Zuhörer nicht zu Athem kommen, denn kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht schon ein anderer da, der den vorigen verdrängt, und das geht in Einem fort, sodass man am Ende keine dieser Schönheiten im Gedächtniss behalten kann“, — ein willkommener Vorwurf, der trotz der steten Wiederholung der sogenannten Leitmotive ebenso Richard Wagner trifft! Denn jedesmal lässt derselbe das Motiv in unsagbar schönem neuem Leuchten ertönen, sodass man förmlich sinnend zurückschaut nach dem was soeben verklungen. Und dies hat er bei Mozart und Beethoven gelernt. Bei den Claviersonaten erscheinen diese an einander gereihten Melodien allerdings, wie A. B. Marx bemerkt, fast wie die nur markirten Punkte eines Planes, der im Detail nicht mit dem Reichthume ausgeführt ist, dessen er fähig wäre. Doch ist dies von der eigentlichen Kammermusik Mozart's nicht zu behaupten, vielmehr wird es hier als ein unsäglicher Reiz empfunden, dass allüberall aus dem Rankengewinde der Passagen lebendige Menschengesichter her-

vorschauen. Jedenfalls aber ist Alles völlig organisch zusammengehörig und von einem höheren Geistesbande umschlossen. Denn die Einheit der Stimmung ist bei Mozart womöglich noch kräftiger ausgeprägt als bei Haydn.

So wird Alles in Mozart's Instrumentalmusik charakteristischer, reicher, voller, und um diesen Reichthum deutlich zu unterscheiden und kenntlich zu gliedern, betont er auch die Schlüsse durch eine breitere und nachdrücklichere Behandlung, die uns auch das jedesmalige Colorit sicher zum Gefühle bringen soll. Denn es war ja eine der Eigenthümlichkeiten des neuen Instrumentalstyles, den Charakter der Tonarten als solchen ganz bestimmt sinnenhaft wirken zu lassen, und da dieser Wechsel der Tonarten, diese rasch auf einander folgende Berührung weiter aus einander liegender Tongebiete eben etwas Neues war, so wurden die Stellen, wo dies eintrat, auch mehr betont, als uns heute dies nöthig dünkt. Ja hier ist ein wesentlicher Sitz der Fortschritte unserer Tage. Doch ist in diesen modulatorischen Uebergängen gerade Mozart oft von einer nie zuvor gesehenen Genialität und Erfindung. Wie ein Wunder ist mancher dieser Rückgänge zum Hauptthema, so einfach erfunden und nur die eigentlichen Lebenspunkte berührend. Mit Recht hat man gerade in dieser Hinsicht auf Mozart's Verwendung des Orgelpunktes hingewiesen. Und speciell ist eine Folge von Nonenaccorden im Quintencirkel ein von ihm gern verwendeter Uebergang von überschwänglich schöner Wirkung.

Die contrastirende Aufeinanderfolge der Melodien kennt man aus Mozart's Opern; wie kaum ein Anderer weiss er eben dadurch jede einzelne zu heben. Ein besonders feiner Zug aber rührt aus seiner überreichen

Natur her, dass er nämlich, wenn schon Alles gesagt zu sein scheint, zum guten Schlusse noch eine ganz neue Melodie bringt, die erst wirklich Alles sagt und über das Ganze den Schimmer unendlichen Reichthumes und Glückes wirft. Das ist der unerschöpfliche Frühling in eigenster Gestalt, ein Götterjüngling von Kraft und Reiz, voll Jugendfrische und Anmuth. Diese Ausstattung der Coda und die Geistesfülle der Durchführung, auf die wir sogleich kommen, haben freilich den fühlbaren Nachtheil, dass bei Mozart das sogenannte zweite Thema oft etwas vernachlässigt erscheint. Er musste es leichter und weniger charakteristisch halten, um die Hauptwirkung sich aufzusparen. Es ist dies gegen Haydn und Beethoven manchmal sogar seine schwache Seite. Allein wir werden doch durch das dafür Gebotene mehr als reichlich entschädigt. Denn zumal jene Durchführungspartie wie die Coda sind bei Mozart von solcher Art, dass die ganze geistesmächtige Welt jener Urschöpfungsriesen der alten Contrapunktiker völlig neu auflebt und zwar ohne dass wir noch an ihre elementarische Gebundenheit irgendwie erinnert werden.

Mozart hat nämlich um 1788 Händel's Messias, Alexanderfest und Cäcilienode für van Swieten bearbeitet. Er kannte aber vorher schon den Grösseren in diesem polyphonen Style, Sebastian Bach, und lernte ihn dann 1789 in Leipzig auch völlig würdigen. Seinem jetzt nach allen Seiten hin frei ausgebildeten Geistes- und Menschenthume erschien hier allerdings eine neue Welt, aber nicht eine, die ihn selbst band und unfrei machte. Nicht Nachbildung von Kanon und Fuge, sondern freie Verwendung jener urgegebenen Gesetze und Gestaltungen, die in der Contrapunktik liegen, war es, was er sich jetzt im höchsten Grade aneignete, nachdem er es längst schon

mehr als irgend ein Anderer voll Anmuth, Geist und Charakter halb unbewusst benutzt hatte. In diesem Punkte hat offenbar Haydn am meisten von ihm gelernt. Denn dieses lässt sich erlernen, während Melodieerfindung geradezu Gottesgabe, d. h. Grundorganisirung der ganzen Natur als einer schöpferischen ist und auch das Schönheitsgefühl wie jedes echte unbewusste Vermögen unübertragbar bleibt. Der reichere Geist, die tiefere Erweckung, die Mozart durch das Leben selbst erfuhr, liessen ihn unwillkürlich zu diesem sinnenhaften Widerspiel der metaphysischen Kräfte des Alls, wie man die contrapunktische Polyphonie nennen muss, greifen und seine Durchführungssätze werden in der That „der Culminationspunkt des ganzen Satzes, in welchem die bewegenden Kräfte sich zu einer regeren Thätigkeit concentriren." Ja dadurch bekommt das Ganze das eigenartige geistige Gesicht, das Mozart's Instrumentalmusik hat: die Melodien stehen wie auf Goldgrund, haben das Elementarisch-Ewige zum Unterbau und durchaus wird hier zur Wirklichkeit, was wir schon mehrfach andeuteten: es ist der Mensch in dem unerschöpflichen Gottesgarten der Natur wandelnd.

War also schon die contrapunktisch gebundene Gegenstimme völlig „eigene" zweite Melodie geworden, so dass „obligate Stimme" fortan selbständigen Gesang bedeutet, so ist auch hier die Contrapunktik selbst, die meist als thematische Arbeit erscheint, ein durchaus freies Spiel: — mag es noch so kunstreich angelegt und reich verschlungen sein, Alles athmet volle Freiheit, nirgend verspürt man die Absicht. Ja selbst Haydn bleibt hier zurück, weil eben die innere Natur dieses wahren und vollen Genius wahrhaft frei war. Die Heiterkeit Haydn's, seine Laune wird im tiefsten Sinne Humor.

Der Geist zeigt seine angeborene Freiheit. Selbst wenn im Auge die Thräne steht — man denke an den Menuett des G-moll-Quintetts, — heiterste Freiheit thront dennoch zuletzt auf solcher Stirne des Genius. Alles rein Stoffliche ist aufgehoben und der Materie die Dichtigkeit und Schwere genommen. Alles theilt und gliedert sich zu einem Organismus und bis ins Kleinste hinein erscheint durch dieses stete thematische Leben eine rechte Mozart-sche Composition wirklich seelisch belebt.

Ueber die weiteren Dinge, die als zu diesem neuen Instrumentalstyle gehörig aufgezählt wurden, ist bei Mozart nicht erst etwas Besonderes zu sagen. Seine Modulation ist noch weit origineller als bei seinem Vorgänger und bekundet in ihrer Kühnheit ebenfalls die volle Geistesfreiheit des Künstlers, die das Ergebniss der Lebenskämpfe des Menschen ist. Wir nennen nur die so viel umstrittene Einleitung des C-dur-Quartetts. In der Accentuation der Melodie musste von vollendeter Natur und Schönheit sein, wer von dem Gesang und der Sprache ausgegangen war. In der Rhythmik des Einzelnen wie des Ganzen ist Mozart nur von Beethoven übertroffen, der allerdings hier ein ganz neues Gebiet eröffnet hat. In jener unbeschreiblich feinen Verwischung oder vielmehr Vergeistigung der Construction dieser modernen Instrumentalform hat Mozart ebenfalls über Haydn hinaus ausserordentliche Fortschritte gemacht und Beethoven und der Neuzeit ganz wesentlich vorgearbeitet, überhaupt also die Sonatenform als solche überall, zumal in ihren ersten Sätzen, mehr und mehr nach ihrem geistigen Kern und Charakter enthüllt.

Denn gleich dem Ersten Allegro steht auch, wie wir schon sagten, das Mozart'sche Andante als eine wahre Welt der Wonnen da, ja es ist nebst demjenigen Beet-

hoven's das unübertroffene Eigengebiet jener Instrumentalmusik, die wir die classische nennen. Die Richtung der Zeit begünstigte die Ausbildung solcher hauptsächlich empfindungsreichen Stücke, die unzweifelhaft auch bei Mozart zu seinen schönsten Schöpfungen gehören, sagt vollständig zutreffend hierüber sein gründlicher Biograph Otto Jahn. „Diese einfachen und ausdrucksvollen, schön gegliederten und fest geführten Melodien, die wie in einem langen vollen Athemzuge ausklingen, voll warmer und tiefer Empfindung, ohne sentimentale Weichlichkeit, scheinen ein glückliches Erbtheil jener Zeit, die auch die reichsten Klänge der lyrischen Poesie in Deutschland hervorbrachte. In der Ruhe, welche sie meistens durchdringt, spricht sich der Genuss und die Befriedigung des künstlerischen Schaffens in seltener Weise aus. Auch an der mühelosen und leichten Art, wie durch theilweise Ausführung der Grundgedanken, durch Variirung derselben, durch frei eingeführte, oft contrastirende Nebentheile diese Sätze ausgebaut werden, ohne aus der einmal angeschlagenen Grundstimmung herauszutreten, spürt man, wie natürlich und frei diese ganze Weise des Ausdrucks aus der musikalischen Empfindung hervordrang.“ Ebenso mit Recht wird dann noch hervorgehoben, wie fein und anmuthig Mozart auch hier den Schluss so vorzubereiten vermag, dass die Befriedigung im fortlaufenden Zuge bleibt und vollständig wird. Zu welcher Höhe der ausdrucksreichen Poesie Mozart sich hier aufzuschwingen weiss, lehrt der Vergleich des F-moll-Larghettos der F-dur-Sonate von Haydn (Ed. Pet. Nr. 20) mit dem Adagio des G-moll-Quintetts von Mozart. Man kann nichts Schöneres spielen als jenes, jeder Zug ist vollkommen und wahr, ein reines Abbild ewig schaffender Natur und schönstbildender Kunst zugleich. Aber gegen

dieses gehalten ist es eine Knospe, ein lieblicher Kinderkopf. Freilich die Augen, die schönen, die lieben, sie sind da, aber der unsäglich entzückende Ausdruck der zu Liebe und Leben erwachten Seele, wo wäre er schon dort zu finden? Bei Haydn schlagen alle Nachtigallen, bei Mozart singt die menschliche Seele, — das „geht zum Herzen.“ Darum ist auch fast nichts in der Kunstwelt schwerer wiederzugeben als solch ein Mozart'sches Adagio. Alles muss Schwebe sein, nirgend darf das Irdische berührt werden, und doch muss jeder Hauch Natur bleiben. Es wird wenig geistige Aufgaben geben, wie sie hier dem Musiker als wiederschaffendem Künstler gestellt sind.

Dieser eigentliche Gemüthston ist denn auch wieder der Vater des Mozart'schen Menuetts und zwar so recht im Sinne des thränenlächelnden Humors, wie er im Gefühle der Unendlichkeit des Geistes diese unsere endlich beschränkte menschliche Welt betrachtet. Auch hier zeigt sich die grössere Tiefe des Mozart'schen Geistes, während andererseits die feine und vornehme Haltung des Ganzen auch äusserlich die gehobenere Bildungssphäre verräth, der Mozart angehörte: wir sind aus dem lustig heiteren Volksleben in diejenigen Kreise eingetreten, wo Geist und Gemüth die höhere Entwickelung erreicht haben, ohne irgend die Natürlichkeit einzubüssen. Ja beide stehen wie in der Natur selbst in vollem Gleichgewichte, und dies ermöglicht jene beseligende Heiterkeit, die oft auch als reizendste Schalkhaftigkeit sich zeigt. Stille Wehmuth, wie in dem antiken Ariadnekopfe des Kapitols, wechselt dann wieder mit schmerzlicher Leidenschaft — „aber aus dem innersten Gemüthe dringt die selige Gewissheit hervor, dass es noch ein Glück giebt.“ Aeusserlich in nichts geändert und höchstens in den rhythmischen Gruppirungen die

überlieferte Form modificirend, ist Mozart's Menuett gegenüber dem Haydn'schen doch ebeufalls eine neue Welt, und seine eigene künstlerische Antheilnahme an derselben bekundet sich in der durchweg feinen Arbeit bei der Führung der Stimmen. Den wunderbar genialen Zug, wie in jenem G-moll-Quintett das Trio aus dem Codamotiv des Menuetts zu bilden, theilt er mit S. Bach: man sehe nur die dritte der kleinen französischen Suiten in H-moll an. Es gehört ebenfalls viel innere Freiheit dazu, einen Mozart'schen Menuett entsprechend vorzutragen; ein Tanz ist es gauz und gar nicht mehr, aber meist ein sehr charakteristisches Genrebild und sogar eine lebendige Scene der Bühne oder des Lebens. Bringt uns nicht das Trio des Menuetts der Claviersonate in A-dur das ganze heitere Maskenspiel zur Anschauung, an dem das Jahrhundert der Mystificationen so viel Freude hatte!

Weniger bedeutend ist bei Mozart in der Regel das Finale, das oft mehr noch als bei Haydn dem Zuge der Zeit nach raschem, heiterem Abschlusse folgt. Wie er selbst denn auch einmal dem Vater schreibt, er liebe es, in Instrumentalsachen den Schluss „kurz und gut" zu machen. Sie haben meist die so sehr einfache Rondoform, manchmal gar die noch simplere der blossen Variation. Dass dabei die „Melodie" eine Hauptrolle spielt, versteht sich von selbst; ja in verschwenderischer Fülle wird sie gerade hier dargereicht. Aber die Ausspinnung des Fadens zu einem ernsten und hohen Gedankenbilde wie im Ersten Allegro ist hier bei Mozart nur in der Kammermusik häufiger, aber dann auch wie dieses von echt Mozart'scher, d. h. Rafaelischer Art der Schönheit.

Kommen wir nun näher eingehend zu dieser Kammermusik, so nennt darin Mozart ebenso bestimmt Haydn

seinen „Vater“, wie er Ph. E. Bach als solchen in der modernen Instrumentalmusik überhaupt bezeichnete. Man kennt ja den schönen Brief, mit dem er ihm im Jahre 1785 die sechs ersten grösseren Quartette weiht. Diese keuscheste und feinste Art der Musik, die einzig in der völligen Nacktheit der Antike ihr Gegenstück hat, musste einen so ganz einzig musikalischen Genius wie Mozart auch ganz besonders anziehen. Hier soll mit den einfachsten Mitteln künstlerisch das Meiste erreicht werden. Keine Massenwirkung, kein berauschender Klang, keine ausgesprochene Farbengebung, kein Glanz der Virtuosität, dazu keinerlei Stütze durch Wort oder Handlung, keinerlei Hebung durch Ort und Vorstellung, — Alles auf das eine Ziel gerichtet, durch sinnreichste und freieste Verarbeitung des einmal ergriffenen Themas, Geist und Herz gleicherweise zu erfreuen. Denn da sassen sie in der „Camera“, wie dasjenige hiess, was wir heute Besuchszimmer nennen, lauter durchaus musikverständige Leute, ja vorwiegend Musiker von Fach, nie bloss beengte Dilettanten, und gaben mit dem Ohre Geist und Gemüth an dieses Gespräch hin, das da „vier gescheute Leute mit einander führen“, wie Goethe es bezeichnet hat. Er, der doch nicht eigentlich musikalisch war, nannte denn auch Haydn's Werke eine „ideale Sprache der Wahrheit, in ihren Theilen nothwendig zusammenhängend und lebendig“. Sie seien vielleicht zu überbieten, aber nicht zu übertreffen, meinte er, und wir können dem nach Maassgabe des oben im Allgemeinen Gesagten nur zustimmen, müssen dabei aber immer im Sinne behalten, dass die bedeutenderen Quartette Haydn's erst nach denen Mozart's gekommen sind.

Eine Erweiterung der Kammermusik dagegen gab Mozart durch die Herstellung des ebenbürtigen Quintetts

sowohl für blosse Streichinstrumente wie für Clavier mit anderen Instrumenten, und ihm sind dann Beethoven wie manche Neueren mit Glück gefolgt. Haydn hatte gemeint, er habe immer an vier Instrumenten genug gehabt, aber Mozart hat gezeigt, dass diese Erweiterung der äusseren Mittel auch eine Bereicherung des inneren Gehaltes mit sich bringen könne und sogar müsse.

Schon die beiden Quartette für Clavier und Streichinstrumente zeigten sich in den Motiven bedeutender und breiter, als sonst diese Art von Duos, Trios, Quartetten zu sein pflegte. Das Quintett für Clavier und Blasinstrumente vom Jahre 1784 hielt Mozart für „das Beste, was er noch in seinem Leben geschrieben habe.“ Doch ist hier die thematische Arbeit und die Formgebung gegen den allerdings zauberischen sinnlichen Klangreiz zurücktretend. Ebenso steht es mit dem sogenannten Clarinettenquintett, auf das A. W. Ambros mit Grund Goethe's Wort über Shakespeare's Ophelia angewendet hat, dass „sein ganzes Wesen in reifer süsser Sinnlichkeit schwebe.“ Allein seine vier Saitenquintetts behaupten wirklich eine Bereicherung der Kammermusik als solcher.

Verdoppelt werden konnte hier entweder die Bratsche oder das Cello. Der Spanier Boccherini hatte letzteres gewählt. Mozart aber wich dem Reize der tiefen Stimme aus, den dieses Instrument bietet, und zog die Mittelstimmen vor, die weniger selbständig hervortreten, aber dadurch dem Geiste viel mehr Gelegenheit bieten, sich in seiner Feinheit und Fülle zu zeigen. Eine Hauptsache war hier die entschiedenere Gruppirung der Stimmen. Die erste Bratsche gesellt sich naturgemäss als Grundlage zur stimmführenden Violine, das Hinzutreten der zweiten giebt dem Cello mehr Spielraum, als es im Quartett hat.

So bilden sich zwei selbständige Chöre, sowie im Orchester Bläser und Streicher gegen einander streiten und dialogisiren können. Alles wird dramatisch belebt, nicht bloss in dem gesteigerten Durchlaufen der Motive durch die einzelnen Stimmen, sondern auch in solchen Dreichören der beiden Violinen mit der einen Bratsche und wieder des Cellos mit den beiden Bratschen oder in allerhand Verbindungen, zu denen die einfache Quartettbesetzung die Mittel in gleichem Maasse nicht bietet. Auch ist hier die Steigerung grösser, wenn, wie Haydn es so sehr liebte, zwei Stimmen in Octave die Melodie führen; denn es bleibt dann immer noch das Material zu reicher accordlichen Füllung durch die drei übrigen. Immer ist eben das Erforderliche zum vollen Accord vorhanden. Und welche kräftige Fundamentirung gewinnt der Bau, wenn die Bratsche und das Cello zusammen den Bass führen: so schreiten Männer, schreiten Helden!

Die Hauptsache bleibt jedoch der vollere Ausbau der Form. Denn die eine Stimme mehr macht für alle fünf zunächst schon mehr Raum nöthig, damit jede sich nach ihrer Eigenart ausbreiten und geltend machen könne. Zu dem Letzteren gehört aber wieder ungleich schärfere Charakteristik, und so kommt, ohne dass irgend dem Quartett gegenüber mehr Massenhaftigkeit sich zeigte, doch mehr Fülle und Leben in das Ganze. Die grössere Tonfülle erfordert grössere Masse. Die Stimmen müssen weiter aus einander liegen. Die erste Violine muss höher hinaufgehen, denn das Cello ist an sein C gebunden. Aber sie mag noch so hoch gehen, die übrigen Instrumente füllen den leeren Raum aus, ja sie müssen, namentlich in den mittleren Stimmen, diesen grösseren Raum haben, um selbst sich frei gebahren und deutlich vernommen werden zu können. So wird die Melodie hier

breiter und schwunghafter, das Ganze aber bekommt dadurch einen Charakter, der fast schon über jene „Camera“ hinausgeht und an den grösseren „Salon“, ja an den festlich glänzenden Concertsaal erinnert. Wie denn die nach Mozart geschriebenen Quintette diesen besonderen Charakter noch ganz besonders erhöht zeigen! Doch hat die dabei erforderte reichere Ausdrucksfülle auch einmal das ganze Feuer Mozart's und zwar in aller leidenschaftlich-schmerzlichen Erregung erweckt. Wir meinen jenes G-moll-Quintett, einen Vorläufer des Don Juan und wie eine Studie zu den Stimmungen, die den Menschen ergreifen, wenn zuerst ganz und voll das Gewissen, das Wissen von gut und böse in ihm erwacht. Hier ist ein Seelengemälde, wie allerdings Haydn keines zu bieten verstand. Die Verschlingung der Stimmen, die merkwürdige Energie der Modulation, welcher vorher kaum gekannte Herbigkeiten hat, das geradezu dramatisch Bewegte des Ganzen zeigen den schon an sich geistigen Keim der Sonatenform hier auf ergreifende Weise zu einem Bilde der schmerzlichen Bewegungen unserer Seele, wenn sie mit dem harten Leben sich berührt, in geradezu tragischer Tiefe entwickelt. Doch wird das Ganze dadurch allerdings zugleich sowie innerhalb der Litteratur Otto Ludwig's Dichtungen etwas stofflich pathologischer Natur; die mehr antik keusche Einfachheit des Quartetts tritt diesem Charakter gegenüber auch um so deutlicher hervor. Es war also nur eine verhältnissmässige Erweiterung der Grundart der Kammermusik, was Mozart mit seinen Quintetts bot; das Quartett blieb auch Beethoven die ultima ratio (letzte Instanz) seines Schaffens auf diesem Gebiete. „Bedeutender und tiefer im Ausdruck der Stimmung, von reinerer edlerer Schönheit und grösseren Zügen in der Formbildung“, so überliefert nach J. C. Lobe's

Wort Mozart dieses Streichquartett seinem grossen Nachfolger.

Wir haben also jetzt zu ersehen, was Beethoven daraus machte. Aeussere Erweiterungen sind hier freilich nur in Einer Hinsicht, in dem Scherzo und dessen engerer Verbindung mit dem Finale zu finden. Geistige Bereicherung und Vertiefung dagegen liegt auf allen Seiten, und dies, weil Beethoven noch eindringlicher als seine beiden Vorgänger auf die innere Stimmung und die Darstellung des geistigen Lebens, d. h. „poetischer Ideen", wie er selbst es nannte, ausging.

2. Beethoven.

Beethoven war von früher Jugend an durch die Verhältnisse selbst mit besonderem Nachdruck auf die Kammermusik gewiesen. Sein Schaffen auf diesem Gebiete steht denn auch demjenigen für Clavier und Orchester in keiner Weise nach. Ja zuletzt ward ihm ersteres gar ein „ungenügendes Instrument", und die mit den Jahren wachsende „Scheu vor grossen Werken" warf ihn am Ende seiner Tage ganz in die Arme dieser holdesten und echtesten musikalischen Muse. Seine letztvollendeten Werke sind Quartette, und zu den allerletzten Entwürfen gehörte gar ein Streichquintett. Wenn also Otto Jahn über Haydn äussert, selten sei es wohl einem Künstler in ähnlicher Weise gelungen, für die individuelle Productivität die entsprechende Form zu finden, und man möchte sagen, das Quartett sei für ihn der natürliche Ausdruck seiner musikalischen Stimmung gewesen, so hat sich dies zuletzt noch ungleich mehr bei Beethoven erwiesen. Nur dass seine Stimmung nicht mehr bloss „musikalisch" war, sondern die ganze Welt des inneren Daseins in sich ver-

schlungen hatte und ebenso die tiefste Tragik wie einen wahrhaft weltverlachenden Humor zeigt!

Die erste einigermaassen erhebliche Composition des jugendlichen Knaben waren drei Claviersonaten. Ihnen folgten sofort als erstes grösseres Opus drei Clavierquartette. In Bonn waren eben Haydn's Quartette früh eingeführt. Gleich trauliche Kammermusikabende gewann Beethoven sogleich in Wien, zuerst bei Lichnowsky, später bei Lobkowitz, bei Zmeskall, bei Rassumowsky und Anderen. Alle waren auch auf irgend eine Weise persönliche Anreger zu solcher Composition, die Widmung der Werke selbst beweist es. Op. 1 war denn auch sogleich ein Dreigestirn von Claviertrios, Op. 18 aber bereits ein solches doppeltes von Streichquartetten. Gleichwohl stehen bis dahin die Claviersonaten und Concerte an Geist, Kraft und Wahrheit der inneren Regung noch über diesen Werken für die Kammer, sind ungleich mehr unmittelbarer Erguss seiner Natur. In ihnen bekundet sich zunächst, wenn auch erst im bescheidenen Ansatze so doch mit Unverkennbarkeit, was diese von derjenigen seiner Vorgänger unterscheidet: eine „Sonate pathétique“ wird man sogar im Ansatz weder bei Mozart noch gar bei Haydn finden. Die „Malinconia“ in Op. 18 Nr. VI aber ist selbst nur ein Ansatz des geistvoll Individuellen gegen dasjenige, was die fast gleichzeitige Cis-moll-Sonate Op. 27 Nr. II und noch ungleich tiefer echter und poetischer die Sonate Op. 31 Nr. II darbieten. Sein Geist musste sich erst völlig auf nächstem Eigengebiete sozusagen austoben, ehe ihm die selige Ruhe und glückliche Abgeschiedenheit des Quartetts beschieden ward. Seines Inneren Qualen und Seligkeiten vertraut er dem Clavier an, seinem „Beichtvater“, wie man es nennen könnte. Und wo wäre Klärchens „himmelhoch jauchzend, zum

Tode betrübt" je vorher in der Musik mehr zur That und Wahrheit geworden? Man lese nur „Beethoven's Briefe", um in einen Abgrund menschlichen Lebensleides hinab und wieder zur vollen Höhe stolzen Daseins und Machtgefühles empor zu schauen. Seinen reichen Geist und seine bis dahin von keinem Componisten erreichte fast überreiche Lebensschau befriedigte das Schaffen in dem monumentalen Gebiete der Symphonie, die bei Beethoven wie ein Bild der Welt selbst, „Weltgeschichte in Tönen" ist. Ohne auch im Mindesten Anspruch auf eigentliche Gelehrsamkeit zu machen, habe er sich von Kindheit an bestrebt, den Sinn der Besseren und Weisen jedes Zeitalters zu fassen, sagte er von sich selbst. Und wie seine Jugend das Erstehen der modernen Litteratur und die Neuentdeckung Shakespeare's sah, wie er diesem und Klopstock die wirksamsten Antriebe seines ersten Schaffens verdankte, — man denke nur an das Adagio des ersten Quartetts, das die Grabesscene aus „Romeo und Julie" zum Vorwurf hat, — so fiel seine eigentliche Entwickelungszeit in die grosse Epoche des ersten politischen Selbsterwachens unseres Continentes. Die Mitte seiner Jahre aber sah den ersten entscheidenden Abschluss der modernen Geschichte im Wiener Congress, und ihr Ende erlebte das Frühroth einer Wiederhinwendung zu denjenigen Dingen, die über uns schweben und in die Zufälligkeit und Vergänglichkeit unseres Daseins erst wahrhaft Sinn bringen, sodass jetzt erst recht die „Weisen aller Zeiten" sein eigentlicher Umgang sind. Die entscheidenden L e t z t e n Q u a r t e t t e sind selbst eine solche übersinnliche Welt, die das Räthsel dieses Daseins unserem inneren Sinn so mannichfaltig und so deutlich aufdeckt, wie nur irgend der Philosoph es durch Begriff und Wort zu thun vermöchte.

Diese seine innerste Berührung mit einem erhöhten Geistesleben und die Gewohnheit, demselben in seiner Kunst Ausdruck zu leihen, haben denn auch das Gebiet der Kammermusik als einer wahren Geistesunterhaltung wesentlich erweitert und den Ton des darin geführten geistigen Gespräches bedeutend erhöht. Sogar die Form muss diesem Bedürfnisse nachkommen und sich innen wie aussen einerseits thunlichst dehnbar, andererseits proteusartig wechselnd erweisen.

Wir wollen nun zunächst den Styl der Beethoven'schen Musik im Allgemeinen charakterisiren, dann die verschiedenen Modificationen der Form der Kammermusik durch Beethoven aufzählen und zuletzt an einzelne seiner Hauptwerke etwas näher herantreten, um sie auf ihren geistigen Gehalt wie auf die äussere Gestaltung desselben zu prüfen.

„Die unermessliche Fähigkeit der Instrumentalmusik zum Ausdrucke urgewaltigen Drängens und Verlangens erschloss sich Beethoven", sagt Richard Wagner im „Kunstwerk der Zukunft" und berührt damit eine entscheidende Seite in Beethoven's Art und Entwickelung: die Unendlichkeit des Geistes hat sich seinem Bewusstsein völlig erschlossen und nach ihr soll sich auch die Endlichkeit, wenigstens „im eigenen Busen neu aufbauen." Er habe es vermocht, heisst es dort weiter, das eigenthümliche Wesen der Harmonie, dieses Meer unbeschränktester Fülle und rastloser Bewegung zur vollen Freiheit zu entfesseln. Die Melodie, die jetzt einzig auf ihr beruhte und wie vom Worte so auch vom Tanzrhythmus getrennt war, erscheint jetzt ebenso der unbegrenzten Ausdrucksfülle des eigenen Innern, der schrankenlosen Bewegung fähig. „In langen zusammenhängenden Zügen wie in grösseren und kleineren ja kleinsten Bruchtheilen

wurde sie in den dichterischen Händen des Meisters zu Lauten, Silben, Worten, — zu einer Sprache, in der das Unerhörteste, nie Ausgesprochene sich kundgeben konnte. Jeder Buchstabe war seelenvolles Element und das Maass ihrer Fügung unbegrenzt freies Ermessen", sagt er.

Wie sich nun dieses „unaussprechlich ausdrucksvolle Sprachvermögen" der Instrumentalmusik im Einzelnen darstellt, davon hat A. B. Marx in seinem weniger biographisch als ästhetisch beachtenswerthen Buche „Ludwig van Beethoven" (Berlin 1863) ein recht anschauliches Bild gegeben. „Seine Melodie wird umfangreicher, sie schwingt sich höher empor und taucht entschlossener in die Tiefe, als die Art früherer Cantilene war", beginnt er. „Dabei nimmt und verlässt sie niemals willkürlich, sondern stets sinngemäss und mit wahrer Bedeutsamkeit ihre Stellung. Zugleich wird sie innerlich ausgebildet, und zwar so fein, wie vor Beethoven nur Bach es gethan hat." Letzteres erforderte denn auch neben der Erfindungskraft der Phantasie die sorgfältigste technische Ausarbeitung. Die von Otto Jahn, Ludwig Nohl und Gustav Nottebohm veröffentlichten zahlreichen Skizzen seiner Werke stellen diese Seite des Beethoven'schen Bildens ins klarste Licht. Mit Recht wird dann hervorgehoben, wie diese Melodie, selbst wenn sie noch so vollendet dasteht, doch in sich selbst stetigen Fortschritt erlebt und nicht gern in der ganz gleichen Gestalt wiederkehrt, vielmehr sich stets zu tieferer Bedeutung oder doch zu erhöhtem Glanze entwickelt, während Mozart meist lieber mit neuer Erfindung zur Stelle war. Es kommt hierdurch, wenn auch nicht grössere künstlerische Einheit, so doch kräftigere Geschlossenheit und ein festerer Gang in das Ganze, das uns infolge dessen als mehr von bewusst geistiger Art abstammend be-

rührt. Auch ist es ein bemerkenswerther Zug, dass eben Mozart's Melodie mehr singend, diejenige Beethoven's aber mehr redend, sogar stellenweise direct recitativisch ist, also weniger das Gefühl und die Phantasie als die Thätigkeit unseres Geistes und vor Allem das tiefste Gemüth in Anspruch nimmt. In diesem letzteren Punkte kommt überhaupt diesem Beethoven wohl nur Richard Wagner gleich, er ist aber auch als das letzte Fundament des Schaffens des nachfolgenden Meisters der Bühne deutlich genug zu erkennen, und dieser wirft andererseits ein helles Licht auf seinen grossen Vorgänger zurück.

„Die Entschiedenheit, die sich in der Hinneigung zu bestimmterem Inhalte kundgiebt", fährt Marx fort, „musste sich vornehmlich im Rhythmus als Ausdruck des Willens und Sichbestimmens ausprägen. In der That ist der Beethoven'sche Rhythmus ein so mannichfaltiger und zugleich fest ausgeprägter, wie man ihn einzig noch bei Gluck findet." Wird doch schon aus der Bonner Zeit berichtet, dass beim freien Phantasiren auf dem Claviere ihm aufgegeben worden sei, „den Charakter irgend einer bekannten Person zu schildern," also in Tönen zu porträtiren! Verräth uns nun schon der Laut der menschlichen Brust deutlich den inneren Bestand derselben, so lassen seine Mienen und Gebärden die eigengearteten Mächte errathen, die ihn selbst so oder so gestaltet haben und lebendig bewegen. Der hellseherische Blick des Genius aber erkennt beides in seiner vollen Reinheit und Tiefe und bildet in diesen bestimmt rhythmischen Tongängen, die wir „Melodie" nennen, den inneren Charakter dieses Individuums nach. Gleicherweise aber werden so die grossen allgemeinen Bewegungen der Menschheit und ihrer Geschichte nach ihrem eigentlichen Gange und Rhythmus erkannt; Beethoven wusste von Anbeginn an

den Heldenschritt seiner Tage so zu zeichnen, wie nur jemals einer in der Kunst gezeichnet worden ist. Ja den Zusammensturz des Bestehenden unter den wuchtigen Schlägen Napoleons fühlt man in den furchtbaren Synkopen des ersten Satzes der Eroica, die ja ursprünglich auf diesen modernen Consul geschrieben ist, deutlich genug. Mit Kühnheit ändert er, wo es der Augenblick der geänderten Bewegung erfordert, jählings den Tact und mischt gar die Tactarten miteinander, wenn es gilt, die Lebensbewegung in ihrer ganzen überquellenden Mannichfaltigkeit darzustellen. Man sehe nur den Mittelsatz im Finale des Quintetts in C an: gegen das herrschende $^6/_8$ der ersten Violine stellt sich in eigensinnigem Uebermuthe in den anderen Stimmen ständig $^2/_4$ Tact, und die Synkopen der Mittelstimmen wie die rhythmischen Schläge des Basses geben uns das Gefühl der allergegenwärtigsten und wechselndsten Lebensfülle. Wie im Einzelnen ist aber auch im ganzen Verlaufe seiner Stücke die rhythmische Gruppirung stets sehr scharf ausgeprägt und mannichfaltig. Ein Hauptreiz des Beethoven'schen Scherzos liegt sogar hier, und wie in der Neunten Symphonie einmal bloss durch Pauken die ganze Bewegung weiter geleitet wird, so weiss man, was innerhalb der Kammermusik gerade in dieser Hinsicht Beethoven mit dem Pizzicato macht, das ja ebenfalls nicht den Ton, sondern die Betonung, den Accent vorschlagen lassen soll, also wesentlich rhythmisches Leben bringt.

Die gleiche sichere Ausprägung, Fülle und Tiefe zeigt sich ferner in der Beethoven'schen Modulation. Nicht als wenn nicht gerade darin Mozart das Ungeahnteste gewagt und erreicht hätte! Höchstens kann man hier hervorheben, wie nahe Beethoven Dur und Moll an einander rückt, manchmal als Contrast in unmittelbarem Wechsel

der gleichen Motive, wirksamer und reicher färbeud aber in der inneren Verbindung beider im gleichen Tongange. Allein dies Alles betrifft nur das Einzelne, allerdings an sich hoch Bedeutsame der Sache, während wir hier das ganze Modulationsgebiet an sich meinen. Mit Recht hat man in dieser Beziehung auf S. Bach hingewiesen, von dessen „Wohltemperirtem Clavier" Beethoven's steigender Kunstverstand so recht seinen Ausgang genommen hat. Die mehr innerlich beschauliche Art Bach's vertieft sich in ihr einmal ergriffenes Motiv und baut es in seinem gegebenen Umkreise innerlich aus, wobei nicht viel modulatorisches Material benutzt, dieses selbst aber sehr fein und reich ausgebildet wird und auf diese Art oft geradezu pikant oder auch tief schmerzlich erregt erscheint. Die Die neuere Instrumentalmusik dagegen beruhte, wie wir sahen, schon überhaupt zum wesentlichen Theile auf einer solchen äusseren Modulationsordnung. Unsere Altvordern entwickelten aus dem Thema ein Gegenthema und führten daraus einen polyphonischen Bau auf. Die Neueren dagegen lassen eine Melodie nach der anderen auftreten und zwar stets in anderer Tonart, so dass ihr Modulationsgebiet sich räumlich wesentlich erweitert hat und ihr Schaffen daraus einen besonderen neuen Reiz gewinnt. Ist dabei auch ihre Modulation wohl nicht so „ehern fest" wie die alte, so ist sie auch nicht so beengt: aus sich selbst entlassen gehört der Mensch jetzt dem Leben und seiner Bewegung und bunten Fülle an, und ihr entspricht, wie wir sahen, die Verwendung der Modulation nach Raum und Wirkung.

Marx macht nun mit Recht darauf aufmerksam, dass zuerst Beethoven beides vereint zeige. An innerlicher Durcharbeitung steht seine Modulation derjenigen des grossen S. Bach in der That überraschend nahe: „sie ist

gedrungen und mit Durchgängen und Durchgangsaccorden gefüllt, manchmal auch mit orgelpunktartigen Haltetönen gleichsam festgeschmiedet." Auch an Robert Schumann und Richard Wagner bemerkt man diese Herkunft aus dem Reiche eines mehr transscendentalen Geistes- und doch wieder tiefsten Gemüthslebens, wie es der innerliche Reichthum Bach's zeigt. Zugleich aber macht der weite Bau, den Beethoven's Ideenleben erfordert, einen ungleich umfassenderen Modulationskreis nothwendig. Seine Modulation ist „kühn in die Ferne dringend" und oft das Entlegenste verbindend. Doch ist wie bei der rhythmischen Gruppirung auch hier die sicherste Ordnung und Festigkeit zu gewahren und trotz allen scheinbaren Ueberreichthumes feines Maass gehalten, das heisst nur so viel modulatorisches Material verwendet, wie zur vollen Ausbreitung des erfassten Gedankens durchaus erforderlich ist. In dieser Hinsicht bleibt bei aller Kühnheit Beethoven stets im Rahmen der Kunst, aber liebt auch zu zeigen, dass wie er selbst einmal sagt, das „Ueberraschende mit dem Schönen das Beste ist."

Kommen wir nun auf das Ganze der modernen Instrumentalform zu sprechen, so ist dem über Mozart Gesagten nur wenig hinzuzufügen, das sich nicht aus dem bisher Angeführten von selbst ergäbe. Denn an der Sonatenform als solcher hat Beethoven nichts Wesentliches geändert, und es giebt kein Kammermusikwerk von ihm, in dem sie nicht, wenn auch manchmal so oder so modificirt oder erweitert, unbedingt herrschend wäre. Die gewaltige Steigerung der Gedanken lässt ihn dabei oft auch schon ein mächtiges Portal vor das Erste Allegro setzen, ja wohl gar eine Bramantesche Halle, aus der man in den römischen St. Petersdom hineinschreitet. Die

Wiederholung des ersten Theiles bleibt nicht Regel, oft genügt zu Anfang vielmehr die einmalige Darlegung des Inhaltes der Sache, die aber dann auch an sich breiter und kräftiger angelegt erscheint. Die Fülle und Verdichtung seiner „poetischen Idee" lässt die thematische Arbeit der Durchführungspartie, wenn auch nicht feiner und lebhafter dramatisch, so doch tiefer geisterfüllt auftreten. Die „Repetition" wird ebenfalls mannichfach neu ausgestaltet. Und solchen Riesenbau kann dann allerdings manchmal nur eine Coda abschliessen, die selbst in dreifacher Cadenz und einem ungeheuren Orgelpunkte oder Basso ostinato erst den wirklichen Abschluss findet. Aber Renaissancebau, als welchen wir die moderne Instrumentalmusik bezeichneten, bleibt es durch und durch. Andante und Finale zeigen ebenfalls denselben nur stofflich mächtiger, bedeutend erweitert und reicher durchgebildet. Andere Sätze, die der Meister zuweilen zwischen hineinschiebt nehmen irgendwoher ihr Vorbild, wo es auch Haydn und Mozart fanden, im Liede, im Tanz oder in der Cavatine und dem Chorale. Auch das Einfügen von anders gearteten Stücken im Finale und Andante fanden wir schon dort häufig genug. Eines dagegen ist und bleibt Beethoven's Schöpfung und Eigengut, das Scherzo.

Darüber ist also noch ein sicheres Wort zu sagen, ehe wir an das Einzelne gelangen.

Der Name Scherzo kommt schon bei S. Bach vor für einen kleinen munteren Satz in freierer Form, doch ohne weitere charakteristische Bedeutung und besondere Fülle. „Scherzi" hiessen ebenso ganze sonatenhafte Gebilde, und ein „Scherzando" findet sich manchmal in dieser älteren Instrumentalmusik als kleiner heiterer tanzartiger Satz. Beethoven aber stellt mit dem von ihm so-

gleich als „Scherzo“ an die Stelle des Menuetts gesetzten Satze eine charakteristisch unterschiedene Form auf, die sich bald zur sicheren Ebenbürtigkeit mit den übrigen Sätzen der Sonatenform ausbildet und der er denjenigen Zug seines Wesen anvertraut, der in seiner niederdeutschen Natur wurzelte und in ihm so tief wie in kaum einem anderen Deutschen bis dahin entwickelt war, den Humor im Shakespeare'schen Sinne.

Wie im alten Menuett Haydn vorwiegend die Laune, so hatte darin Mozart neben liebenswürdiger Schalkhaftigkeit schon jenes „Lächeln unter Thränen“ gezeigt, das uns als des Lebens Rest bleibt. Ja diese eigenthümliche Stimmung findet sich schon in den Menuetts des tiefsinnigen S. Bach auf wahrhaft wonnevoll-wehmüthige Weise ausgeprägt. Bei Beethoven ist nun dieser letztere Geisteszustand die ständige Grundlage des Scherzos. Es hat vom Tanze nur noch den allgemeinen Zug der heitersten Laune und daraus entsprungenen lebhaftesten Bewegung, streift aber die Fesseln einer beschränkten Form, namentlich die engen Maasse des wirklichen Tanzes ganz ab und breitet sich nach eigen gegebener Architektonik aus, die manchmal von grösseren Dimensionen wird als selbst beim Allegro und Finale. Wie Rosse auf freier Haide tummelt sich hier der Sinn und schweift „stürmisch und gelind“ wie des Geistes freies Wesen umher. Alle Eigenschaften des technischen Bildens, die wir nach dieser Seite bei Haydn charakterisirten, sind auch hier wohl noch wiederzuerkennen. Aber wie ist Alles im grösseren Style verwendet und reicher ausgebildet! Zum Mann und Helden ausgewachsen erscheint auch hier die Lebensgestalt. Doch vorzugsweise bleibt die frische, ja übermüthige Heiterkeit der ewigen Jugend des Menschenthumes, die lachende Frühlingsschöpfung der Grundton,

den allerdings, namentlich im Trio, tief innen die wehmuthsvolle Ahnung der wechselnden Vergänglichkeit aller Dinge durchzittert und dadurch eben aus der blossen jugendlichen Laune zum männlichen Humore erhebt.

Um diesen Eindruck freudigen Alllebens zu erreichen, musste neben den schon erwähnten rhythmischen Entfaltungen vor Allem die Contrapunktik ausgiebiger zu Hülfe gezogen werden, und an dem Scherzo bildete Beethoven ganz besonders diese Eigenthümlichkeit aus, die er jedoch bald auf jeden der Sätze übertrug, die sogenannte „Stimmigkeit". Das heisst, so sehr der charakteristisch-melodische oder vielmehr monodische Styl dieser modernen Instrumentalmusik herrschend bleibt, ebenso sehr wird ihm der polyphone ganz einverleibt. Nicht mehr begleitend, ja nicht mehr bloss hier und da „obligat", sondern stets und überall wird jede Stimme persönlich belebt, also im höchsten Sinne zur Melodie, so dass jetzt wahrhaft jeder der vier Geister da, und wäre es auch über den gleichen Gedanken, seine eigenen Gedanken ausspricht, — ein Allleben, das diese moderne Instrumentalmusik, vor Allem das Quartett, auch in diesem Betreff geistig ebenbürtig neben die alte Contrapunktik stellt. Ja deren eigenste Formen werden ferner nicht wie auch schon die bisherigen canonischen bloss wiedergegeben, sondern freischaffend nachgebildet. Reich contrapunktirter Cantus firmus, frei erfundener Choral und was die Alten haben mögen, es steht in wunderbarer Neuverwendung da, manchmal an ein altes Steinkreuz, das mit Epheuranken umwoben, erinnernd, ein Bild des über des Lebens Wandel und Wechsel nachsinnenden ernst-heiteren Menschengeistes!

Alle diese bisher geschilderten Eigenschaften der Beethoven'schen Kammermusik zeigen sich nun in durch-

aus eigenartiger Vollendung, wie sie von nichts in der Kunst übertroffen wird, allerdings nur in den berühmten fünf Letzten Quartetten von 1824 bis 1826. Aber die eine oder andere Seite ist doch schon als Keim überall zu erkennen und als herrlichste Blüthe und Frucht in manchem Satze zu bewundern und zu geniessen. Dem Meister selbst erschienen von diesem hohen Standpunkte seiner späteren Tage aus allerdings die Jugendwerke nur als von Jemand herrührend, der „viel Empfindung“ gehabt habe. Aber diese tiefere Gemüthskraft, dieser reichere Geistesgehalt fesseln uns schon an den Quartetten Op. 18, obwohl wir allüberall aus den Tongewinden Haydn und Mozart herausschauen wähnen. Die Claviersonaten entwickeln nun solches allerinnerste Gefühlsweben tiefer, die Symphonien und Ouvertüren erweitern mit dem grösseren Horizonte, den ihr Gegenstand dem Künstler giebt — man denke nur an die Eroica, an die Ouvertüren zu Coriolan und Leonore! — seinen eigenen Geist und damit die künstlerische Form. Der freiere Clavierstyl, der grössere symphonische Styl entfalten sich in Beethoven völlig. Und als dann der russische Graf später Fürst Rassumowsky die nach ihm benannten Quartette, wie wir annehmen dürfen, bestellt, wird aus diesem Op. 59 eine ganz neue Kammermusikschöpfung: die Camera, der Salon ist nahezu Forum geworden, jeder freie Geist kommt zum selbständigen Worte und das Wort selbst vernehmen Viele, ja Alle.

Schon in der Kreutzer-Sonate Op. 47, von der die bedeutsamen Skizzen sich in St. Petersburg befinden, beginnt dieser mehr symphonistische Styl in die Kammermusik zu dringen, die Quartette Op. 59 aber zeigen ihn völlig ausgeprägt. Sind diese Werke nun auch nicht so völlig Beethovensch wie die späteren Quartette, ja haben

sie sogar mannichfach bravourmässig Concertirendes, so ist mit ihnen doch im Ganzen auch dem Quartett ein grösserer freierer Ton gewonnen, wie er unserer mehr gemeinsam öffentlichen Art zu sein entspricht. Gelangte also dieser Künstler erst in seiner Besonderheit zum vollen Auswachsen, so konnte er diese grössere Form mit Inhalt erfüllen, ohne dass es etwas Anderes wurde als Quartett, d. h. Kammermusik, was allerdings bei Op. 59 nicht mehr so ganz der Fall ist. Aber der Salon Rasumowsky's war auch ein glänzenderer, man möchte sagen geöffneterer. Dem Russen ist der Salon die Welt, denn alle Geistes- und Lebensfragen werden hier frei erörtert. Dazu die gewaltige Ausdehnung des Reiches, die selbst darin wiederhallt, dass die Architektur St. Petersburgs weitaus die grössten Maasse hat und daher auswärtige Preisentwürfe durchweg unter diesen zu bleiben pflegen, also nicht concurrenzfähig sind! Gewiss war Beethoven ebenso beflissen, den grösseren Lebenston des vornehmen Musikfreundes zu befriedigen, wie dieser selbst gerade Beethoven für sich und sein Quartett auswählte, während weitaus die Mehrzahl der Mitlebenden seine Art eben noch zu stürmisch, wild, ausschweifend fand. Der Gewinn für die Kunst war erhöhte Bedeutung, grössere Ausweitung der Form selbst. An einzelnen Stellen, ja in mehreren ganzen Sätzen ist aber auch schon bei Op. 59 dieser grössere Raum völlig ausgefüllt und wir wogen in einem Meere von Tonerguss und Geistesleben. Als dann zum zweiten Male ein solcher musikalischer Sohn der russischen Weiten entscheidend in Beethoven's Schaffen eingriff, hatte er diese Weiten nicht vergessen, verstand sie aber jetzt auch völlig zu durchmessen: das daraus Erstehende waren die Letzten Quartette.

Zunächst schwelgt er noch einige Male so recht innig

in sich selbst und mit seinen Wiener Musikfreunden: es sind die aus den Jahren 1808 bis 1810 stammenden zwei Trios Op. 70 und die einzeln dastehenden Quartette Op. 74 und Op. 95. Das erste der letzteren, wegen seiner nachbildenden Pizzicatos „Harfenquartett“ genannt, ist dem Fürsten Lobkowitz gewidmet, der sich durch Mitaussetzung eines Jahresgehalts für Beethoven zum „Miturheber seiner grösseren Werke“ erhoben hatte, das andere dem „Musikgräferl“ von Zmeskall, von dessen echt freundschaftlicher Beziehung Beethoven's Briefe Kunde geben, während Op. 95 uns sagt, wie tief musikalisch der Freund empfunden haben muss: Op. 95 ist das erste Quartett Beethoven's, wo er ganz und in jedem Tone selbst und nur er allein spricht, von einer Innerlichkeit der Sprache und Verdichtung des Gehaltes, wie er sie in der Claviersonate Op. 31 Nr. II begonnen und in der C-moll-Symphonie auch auf orchestrales Gebiet übertragen hatte. Der Gedankengang ist auf die einfachste und doch sicherst treffende Thematik zurückgeführt und jedes der Mittel völlig sachgemäss verwendet, es bleibt keine Lücke wie kein Ueberschuss. „Dieses Werk konnte eben nur Quartett und nichts Anderes sein“, sagt Theodor Helm in seinem Essay „Beethoven's Streichquartette“ (Musikalisches Wochenblatt 1875). „Es ist knapp gehalten, knapper selbst als einige der Quatuors Op. 18; aber es deutet dies nicht auf ein Zurückgreifen nach einem früheren Standpunkte, sondern auf den energischen Entschluss, diesmal möglichst nur zur Hauptsache Gehöriges zu geben, alles Nebensächliche, allen nur rein musikalischen Reiz auf ein Minimum zu beschränken.“ Mit Recht wird dabei an die schlagfertige Kürze des echten Dramatikers erinnert. Es ist aber auch die Klarheit und Tiefe des Metaphysikers darin zu spüren,

der in Beethoven wie in S. Bach lebte. Hier ist die „Stimmigkeit“ zu ausserordentlich hoher Vollendung ausgebildet und die Selbständigkeit jener „vier gescheuten Männer“ Goethe's durchaus erreicht, der Genuss also ebenso geistiger wie künstlerischer Natur. Beethoven hat dieses Op. 95 denn auch selbst „Quartetto serioso“ überschrieben.

Einiges aus beiden Quartetten ist noch besonders zu berühren. In dem Es-dur-Quartett folgt auf das seelenvolle Adagio in As, in dem Alles und Jedes „Melodie“, d. h. persönlichstes Singen und Sagen ist, ein Stück in C-moll. Wer empfindet dies nicht als einen Zug des genialen Instinkts, nein als baare Nothwendigkeit? So trachtete schon Haydn die „Milch der frommen Denkungsart“, die in seinem Kaiserquartett fliesst, durch ein Finale in Moll kräftiger schmackhaft zu machen. Hier aber nach dem As-dur wieder Es-dur! — es ist unerträglich, nur daran zu denken. Auch ahnt man in diesem Quartette mit Sicherheit einen bestimmten Lebensverlauf, ohne jedoch wagen zu dürfen, ihn durch Bilder oder Worte näher zu bezeichnen, und fühlt in den nachfolgenden Es-dur-Variationen jetzt einen wirklichen Abschluss der gewaltigen Energie, die sich wie in Op. 1 Nr. III, Op. 10 Nr. I, in der Sonate pathétique, dem dritten Concert, der fünften Symphonie und überall, wo Beethoven die Tonart C-moll ergreift, so lebens- wie todesmuthig kundthut. Wahrhaft beseligend ist das Harmonische in den Variationen: es waltet schon ganz die reine Seelensprache des „letzten Beethoven“, Alles in Lebensgluth getaucht und vor Allem voll man möchte sagen göttlicher Dissonanzen.

Im F-moll-Quartett Op. 95 dagegen folgt dem ersten Allegro ein Satz in D-dur. Es ist, als wollte er uns von dem grollend Rollenden der menschlichen Leidenschaft

weitab in jene Regionen führen, wo wir den Frieden zu suchen haben. Auch hier fühlt sich die psychologische Nothwendigkeit des Verlaufes mit Sicherheit heraus. So schlägt auch das Moll selbst in diesem Satze in zahlreichen Nuancen und Druckern vor. Ebenso ist es ganz gewiss nicht zufällig, dass das einen Cantus firmus figurirende Trio in D-dur steht. Hier waltet schon im harmonischen Bau Absicht und Zusammenhang. Das so scharf hervortretende Ausweichen nach dieser Tonart sogleich im ersten Satze scheint schon von vornherein darauf hinzuweisen. Bemerkenswerth ist an diesem zweiten Satze ferner die abwechselnde Gegenüberstellung von Liedsatz und einem freien Fugato, ebenso das dem Finale folgende kurze „Allegro molto". Es sind dies Ansätze zur Erweiterung und Bereicherung der Form, wie sie dem nur „poetischen Intentionen" folgenden Geiste Beethoven's mit Nothwendigkeit entspringen mussten. Wir werden sie besonders fruchtbar in den Letzten Quartetten erscheinen sehen.

Von jetzt währt es gegen zwölf Jahre, ehe der so Vieles bewegende Geist Beethoven's wieder ernstlich an Quartette denkt. Die letzten drei Symphonien, die Umarbeitung des Fidelio, der Glorreiche Augenblick und vor Allem die Grosse Messe nehmen ihn fast völlig in Anspruch, letzteres seinem Können auch nach der Seite der Beherrschung des „strengen Satzes" diejenige Freiheit gebend, die er überhaupt erreicht hat. Doch liegen auch im eigentlichen Kammerstyle noch einige Stationen vor, vor Allem das grosse Trio Op. 97, dessen völlig dramatischen Verlauf er selbst noch auf dem Todesbette dem Famulus Schindler erläuterte, und die beiden Cellosonaten Op. 100, — im geistigen Inhalte wie in der dazu erfundenen entsprechenden freieren Form geraden

Weges das gewollte Ziel verfolgend und oft in schönster Weise erreichend: „auf die Plejaden gerichtet und auf Bootäs“, hat sich Beethoven selbst in der Odyssee angestrichen (Nohl, „Beethoven's Brevier“, Leipzig 1870).

Nach der Vollendung der Grossen Messe im Jahre 1822 aber finden wir auch wieder Quartettskizzen und zwar zu den Letzten Quartetten. Ein englischer Musikfreund hatte Quartette gewünscht, ebenso ein deutscher Verleger und endlich ein russischer Fürst. War es Erinnerung an den ebenso generosen wie musikliebenden Fürsten Rassumowsky, war es die Form der Einladung, — jedenfalls wurde diese letztere dafür entscheidend, dass Beethoven jetzt mit Ernst und Liebe an diejenige Arbeit ging, die dann seine letzte Lebenszeit ganz ausfüllen sollte. Sie ward aber auch von entscheidender Bedeutung für die Kammermusik und ihre Executanten, weil beide jetzt erst ihr Grösstes und Dauerndstes erhielten. Deshalb haben wir uns diesen für die Entwickelung unserer Sache so bemerkenswerthen persönlichen Anstoss etwas näher anzusehen und fussen dabei wie bei der Betrachtung jener Werke selbst auf den neuesten biographischen Forschungen von Nohl, Nottebohm und Thayer, die erst die historischen Thatsachen mit Sicherheit aufgestellt und zugleich mit dem Schaffen Beethoven's in inneren Zusammenhang gebracht haben.

Einen russischen Fürsten Galizyn finden wir schon unter den gönnerischen Freunden Mozart's in Wien. Ob auch unter denen, deren „sehr thätiger Aneiferung“ wir mehrere seiner Kammermusikwerke wie die Streichquintette in D-dur und Es verdanken, ist nicht ersichtlich. Im Herbst 1822 aber bekommt Beethoven aus St. Petersburg folgenden Brief:

„Monsieur! Aussi passionné que grand admirateur de votre talent je prens la liberté de vous écrire pour vous demander, si vous ne consentirez pas à composer un, deux ou trois nouveaux Quatuors, dont je me ferai un plaisir de vous payer la peine ce que vous jugerez à propos de marquer. Veuillez me faire savoir à quel banquier je dois adresser la somme que vous voulez avoir. L'instrument que je cultive est le Violoncelle. J'attend votre réponse avec la plus vive impatience. — Je vous prie d'agréer l'assurance de ma grande admiration et ma consideration distinguée.

Prince Nicolas Galizyn."

Ob er Sohn oder Enkel jenes Galizyn war, haben wir ebenfalls bisher nicht erfahren können. Doch nennt er sich „zu jung, um den berühmten Mozart gekannt zu haben" und bemerkt, dass er in seiner Kindheit zu Wien „den letzten Jahren Haydn's beigewohnt habe", was auf eine Verbindung der beiden musikliebenden russischen Granden deutet. Als solch letzteren im besten Sinne bekundet ihn auch der Zuruf, Beethoven solle auf sein Bankhaus Summen ziehen, so gross er wolle. Beethoven's bekannter „primo violino" Schuppanzigh, der kurz zuvor von St. Petersburg zurückgekehrt war, erzählte aber auch, der Fürst habe 10000 Ducaten Einkünfte und lebe nur für Ihn und in Ihm, was dem Wiener Meister ein freudiges Vertrauen erwecken musste.

So antwortete er denn bald, dass er bereit sei, den Wünschen des Fürsten zu willfahren; nur könne er keinen Termin bestimmen, weil die Inspiration sich nicht commandiren lasse. Worauf der Fürst entgegnet: er solle nur zur Zeit seiner Inspiration schreiben!

Nachdem also im Winter 1823 die Neunte Symphonie

vollendet und im Monat Mai 1824 mit unermesslichem Erfolge aufgeführt worden war, setzt er sich im nahen Kurort Baden sogleich zu dieser Arbeit zurecht und dies mit um so tieferem innerem Genügen, als Galizyn im April in St. Petersburg die Grosse Messe als allererste Aufführung des Werkes ebenfalls mit grösstem Erfolg ans Licht der sinnenhaften Existenz gebracht hatte und Beethoven sich also dort auch mit seinem besten Schaffen der besten Aufnahme gewiss wusste. Alle übrigen „Bestellungen“, die Oper Melusine, die Musik zu Goethe's Faust, die zweite Symphonie für London, die die „Zehnte“ geworden wäre, wurden zurückgeschoben und kamen auch niemals ernstlich wieder in Erwägung. Aber statt der drei ersten, für Galizyn geschriebenen und ihm gewidmeten wurden es fünf Quartette und würden unzweifelhaft noch mehr geworden sein, wäre nicht jählings der Tod dazwischen getreten. Denn als völlig neu entzündet erwies sich seine Phantasie und Lebenkraft, als er erst einmal diesem heilig keuschesten Born seiner Kunst tief innerlich wieder genaht war.

Das erste Quartett nun, das noch in diesem Jahre 1824 fertig ward, Op. 127 Es-dur, erweist sich im Ganzen und Wesentlichen noch als eines in der hergebrachten Form: es hat vier Sätze, Allegro, Adagio, Scherzo und Finale. Nur hat der erste Satz nicht die Gestalt des üblichen Ersten Allegros, sondern ist ein regelmässiger Wechsel eines längeren lebensvollen, sehr zart schwebenden Dreiviertelsatzes mit einem einleitenden kurzen aber majestätischen Zweiviertelstück, das eben durch dieses mehrfache Wiederauftreten einen anderen Sinn als den einer blossen Einleitung bekommt. Auch jener Wechsel ist kein blosses äussere Spiel. Denn jedesmal zeigt beides, das Maestoso wie das Allegro, ein

verändertes Gesicht. Es ist ein innerer Bezug zwischen beiden Gedanken und dies giebt dem Ganzen zugleich eine deutlich gefühlte sachliche Einheit. Wer es nachbilden wollte, müsste eben auch einen solchen inneren Lebensbezug zwischen beiden Motiven haben, sonst möchte es leicht Gaukelspiel werden. Unnachahmlich selig-wehmuthsvollen Zug aber hat die in langem vollem Oden dahinströmende Melodie des Adagios, dessen Variationen keine Veränderungen mehr sind, sondern Interpretationen, Auslegung des tiefsten Sinnes, der hier gemeint ist. So redet die Seele, wenn sie in ihr eigenes Auge schaut. Im Uebrigen gilt aber schon von diesem Op. 127, was in technischer Hinsicht A. B. Marx als den dem ganzen hehren Fünfgestirn eigenen Gesammtcharakter hinstellt: „Die Melodie ist in ihnen auf das Höchste, Freieste und Feinste zur geistigen Sprache ausgebildet, überlegen in der Feinheit des Rhythmus wie der Tonfügung. Sie durchdringt alle Stimmen, jede geht in höchster Freiheit daher, als wäre sie ganz allein da: es ist die vollkommenste Dramatik, in der ebenfalls kein Charakter für sich da ist, sondern jeder für sich in ungehemmter Entfaltung seines Daseins auftritt. Unter allen Componisten hat einzig Sebastian Bach Tiefsinn und Muth zu gleicher Freiheit für alle Personen gefunden. Ja diese völlige Unbeschränktheit der Stimmen führt Beethoven wie Bach zu grossartiger Unbekümmertheit um harmonische Härten. Jenen Grössen der Kunst war eben vollkommen klar geworden, dass das Leben der Musik in der Melodie oder vielmehr in den mehreren Melodien enthalten ist, die neben einander gehen und sich neben und gegen einander zu behaupten wissen. Denn in der Dramatik wie im Leben kommt Alles darauf an, dass jeder er selber, ein ganzer Mann und Mensch sei.“ Es ist hier Alles Leben,

Person, Individuum geworden und daher eine Fülle von geistigem Austausch, wie sie in höherer Schönheit und mehr Intensivität nirgend gefunden wird, — eine Schulung von Geist und Gemüth zugleich, die der modernen Bildung völlig zuzuführen eine sehr schwere, aber auch sehr wichtige Aufgabe bleibt. Die dies wirklich auszuführen wissen, gehören ebenfalls dadurch zu den Trägern der höheren geistigen Cultur und stehen ebenbürtig neben jedem derselben, er sei auch wer er sei. Nirgend gilt in höherer Wahrheit und Energie Goethe's Wort im Tasso:

„Und wer der Dichtung Stimme nicht vernimmt,
Ist ein Barbar, er sei auch wer er sei.

Dabei versteht man auch in allerletzter Instanz, was Goethe's Freundin Bettina Brentano von Beethoven selbst zu hören bekommen hat. „Ein Musiker ist auch ein Dichter!“ Hier ist Alles und Jedes Poesie.

Ganz und überall kommt dies in diesen Letzten Quartetten freilich erst mit dem zweiten, dem Op. 132 hervor, jenem A-moll-Quartett, das gleich „Romeo und Julie“, gleich „Tristan und Isolde“ die Tragik der Leidenschaft und zwar in ihrer zugleich greifbarsten und idealsten Form darstellt. Was für Lebenselemente, Schmerzen, Leiden, Freuden, Verzweiflung, ja Schuld alles voraufgegangen sein musste, um so ins Herzblut getaucht die Feder dahinfliegen zu lassen und in den beiden Ecksätzen, dem ersten Allegro und dem Finale ungehörte, nein fast unerhörte Dinge von dieser unserer tragischen Existenz zu verrathen, die man Mensch und vor Allem Sendbote des Ewigen, Genius nennt, dies vermag uns nur die allerpersönlichste Lebensgeschichte eines Künstlers zu enthüllen. Doch haben wir gerade dafür in den Conversationsheften des vor der Zeit alternden ertaubten Mannes

wie in den Briefen, namentlich an den Neffen, der ihm das eigentlichste menschliche Herzeleid bereitete, thatsächliche Anhaltspunkte genug für diese Erkenntniss. Solche rein menschliche Bewegung im eigenen Innern erhellt nun aber auch dem Künstler stets mehr den Blick, und er durchdringt daher das innere Geistesvermögen der modernen Instrumentalmusik auf wahrhaft hellseherische Weise. Die Sonatenform zerbricht ihm nicht, aber sie entwickelt sich ihm zu freiem Leben. Die hergebrachten vier Sätze bleiben nicht Norm, und doch fühlt man den logischen Rhythmus, der darin waltet, wie die architektonische Form selbst durchaus gewahrt. Fünf, sechs, ja sieben Sätze kann man in diesem Op. 132 wie in Op. 130 (B-dur) und Op. 131 (Cis-moll) zählen, und doch gruppirt sich Alles so, dass die kleineren Sätze wie Episoden erscheinen, die ja sogar in demselben Satze namentlich im Ersten Allegro — man denke nur an die Eroica, — bei Beethoven längst üblich waren. Wie denn mit Recht von ihm gesagt worden ist: „er hat immer noch etwas auf dem Herzen!“ Oder sie sind auch wie der Menuett so oftmals es sein musste, Ausgleichung, Ueberleitung, Markirung des Gesammtrhythmus, Gegendruck gegen übermässige Belastung der grossen Sätze, die ja hier oft übermenschliches Maass und grösste Gehaltsfülle zugleich annehmen, — man denke nur an die Fuge Op. 133, das eigentliche Finale zu Op. 130! Ein feiner künstlerischer Instinkt führt ihn hier, wo die „Fülle der Gesichte“ fast übermässig und jedenfalls durchaus überirdisch ist, mit Sicherheit dazu, dem Hörer die leichteste Verständlichkeit durch übersichtliche Gruppirung, grösste Durchsichtigkeit der Gesammtconstruction zu geben und auf diese Art uns so wie Virgil den Dichter der Divina commedia durch Himmel und Hölle, durch das unendlich

reiche Gewirre und Gewebe zu leiten, das diesem Künstler das Leben selbst seinen Sinn, „des Lebens Unverstand“ in tausend Schmerzen und Leiden aufgedeckt hatte. Wir werden davon sogleich wenigstens eine Probe auch in Beziehung auf diesen Inhalt selbst erfahren, haben aber zunächst noch einen Punkt zu berühren, der ein eminent geistiges Element der Musik betrifft und diese selbst erst völlig auch zu den sozusagen bewusst geistigen Dingen gesellt hat.

Den bedeutsam geistigen Charakter, den die Sonatenform neben ihrem bloss architektonischen Wesen hat, erkannten wir von ihrem Keime bis zu ihrer höchsten Blüthe, er ist deren Kriterium. Zur deutlichen Erscheinung kam derselbe überall nur durch die deutlich gefühlte innere Zusammengehörigkeit der einzelnen Theile der Form, durch den logisch-rhythmischen Verlauf derselben auf Grundlage eines gleichen geistig-poetischen Motivs. Je mehr nun dieser Verlauf statt dem blossen sinnlichen Daseinsgefühl dem tieferen Lebensbewusstsein und eigenen Erfahren angehörte, je mehr er gar sich an die Vorstellung und das Selbstbewusstsein wandte, desto mehr musste auch eben diese innere Zusammengehörigkeit sinnenhaft greifbar sich hervorbilden. Dem feinen geistig-musikalischen Gefühle eines Deutschrussen, des Componisten der „Rogneda“, Alexander Seroff, gelang es endlich, hier zuerst den Ariadnefaden zu finden und bei Beethoven eine Homogenität der entscheidenden Themen oder doch Motive in den verschiedenen Sätzen dieser Sonatenform aufzudecken. Kaum irgendwo anders nun ist diese Homogenität des entscheidenden Inhalts auch in den Tönen und Rhythmen sicherer anzugeben als in unserem A-moll-Quartett. Da dies jedoch eine allgemein ästhetische Frage ist und jedenfalls

nicht die Kammermusik speciell angeht, so ist davon hier nur die Thatsache als solche zu constatiren, das Weitere aber der genaueren Erforschung der Sache zu überlassen, die in dieser Hinsicht allerdings erst in den Anfängen steht. Doch ist unzweifelhaft die sichere künstlerische Fühlung namentlich eines Liszt es gewesen, was hier den Keim der weiteren Entwickelung der Form selbst entdeckt hat, und Richard Wagner's „Leitmotiv" beruht im Grunde auf dem gleichen psychologischen Bedürfen des Tondichters wie des Dichters.

Eine weitere Folge dieser gesteigerten Geistigkeit und daher inneren Zusammengehörigkeit des Ganzen zeigt sich bei Beethoven namentlich in diesen Letzten Quartetten darin, dass er die Grenzen der Sätze wenn nicht ganz verwischt so doch thunlichst durchsichtig macht, sehr oft von einem durch die Attacca zum anderen überleitet, ja diese manchmal selbst zum Lebensmotiv des folgenden Satzes macht. Wie denn auch sein „Secondo violino" Karl Holz ausdrücklich berichtet, er habe diese Quartette „in Einem Zuge", d. h. thunlichst ohne Absetzen und Pause vorgetragen wissen wollen!

So sind wir über das allgemein Unterscheidende und den unerhörten Werth dieser Quartette innerhalb der Kammermusik unterrichtet und wollen nur, um wenigstens auch einigen deutlichen Vorschmack von dieser ihrer tief inhaltsvollen und geistigen Art zu gewinnen, von dem einen und zwar geisterfülltesten Werke, dem Cis-moll-Quartette, das erläuternde Bild eines Künstlers wiedergeben, der gerade hier seine letzten tragischen Wirkungen selbst miterlernt hat und damit zu der Fähigkeit gelangte, manchmal gar und an letztentscheidender Stelle die Musik allein, ohne Worte und sonstige Erläuterung, reden zu lassen, und doch sicher war, völlig

und sogar hundertfach deutlicher als durch Worte verstanden zu werden. Wobei an Mendelssohn's Ausspruch erinnert werden mag, die Musik, das heisst die Melodie, rede zu bestimmt und deutlich, als dass man sie durch Wort und Begriff wiedergeben könne! Es ist Richard Wagner, und zwar in dem litterarischen Monumente „Beethoven", welches er zu des Meisters hundertjährigem Geburtstage seinem hohen Geiste wie seinem erhabenen Künstlerthume gesetzt hat. Er will uns an der Hand der Darstellung des psychologischen Inhaltes des Cis-moll-Quartettes „einen echt Beethoven'schen Lebenstag aus seinen innersten Vorgängen verdeutlichen."

Er schreibt: „Das einleitende längere Adagio, wohl das Schwermüthigste, was je in Tönen ausgesagt worden ist, möchte ich mit dem Erwachen am Morgen des Tages bezeichnen, der (wie Faust in seinem berühmten Monologe sagt) ‚in seinem langen Laufe nicht Einen Wunsch erfüllen soll, nicht Einen!' Doch zugleich ist es ein Bussgebet, eine Berathung mit Gott im Glauben an das ewig Gute. — Das nach innen gewendete Auge erblickt da auch die nur ihm erkennbare tröstliche Erscheinung (Allegro in $^6/_8$), welcher das Verlangen zum wehmüthig holden Spiele mit sich selbst wird: das innerste Traumbild wird in einer lieblichsten Erinnerung wach. Und nun ist es, als ob (mit dem überleitenden kurzen Allegro moderato) der Meister, seiner Kunst bewusst, sich zu seiner Zauberarbeit zurecht setzte; die wiederbelebte Kraft dieses ihm eigenen Zaubers übt er nun (Andante $^2/_4$) an dem Festbannen einer anmuthsvollen Gestalt, um an ihr, dem seligen Zeugnisse innigster Unschuld, in stets neuer, unerhörter Veränderung durch die Strahlenbrechungen des ewigen Lichtes, welches er darauf fallen lässt, sich rastlos zu entzücken. — Wir glauben nun den

tief aus sich Beglückten den unsäglich erheiterten Blick auf die Aussenwelt richten zu sehen (Presto $^{2}/_{2}$): da steht sie wieder vor ihm wie in der Pastoralsymphonie; Alles wird ihm von seinem inneren Glücke beleuchtet; es ist, als lausche er den eigenen Tönen der Erscheinungen, die luftig und wiederum derb im rhythmischen Tanze sich vor ihm bewegen. Er schaut dem Leben zu und scheint sich (kurzes Adagio $^{3}/_{4}$) zu besinnen, wie er es anfinge, diesem Leben selbst zum Tanze aufzuspielen: ein kurzes aber trübes Nachsinnen, als versenke er sich in den tiefen Traum seiner Seele. Ein Blick hat ihm wieder das Innere der Welt gezeigt: er erwacht und streicht nun in die Saiten zu einem Tanzaufspiele, wie es die Welt noch nie gehört (Allegro finale). Das ist der Tanz der Welt selbst: wilde Lust, schmerzliche Klage, Liebesentzücken, höchste Wonne, Jammer, Rasen, Wollust, Leid; da zuckt es wie Blitze, Wetter grollen; und über Allem der ungeheure Spielmann, der Alles zwingt und bannt, stolz und sicher vom Wirbel zum Strudel, zum Abgrund geleitet; — er lächelt über sich selbst, da ihm dieses Zaubern doch nur ein Spiel war. — So winkt ihm die Nacht, sein Tag ist vollbracht."

Das längere Einleitungsadagio wird sogleich Jeder auf Sebastian Bach's besondere Art und Weise ansehen. Es ist aber nicht etwa bloss äusserlich entlehnt, sondern sogar ganz in der inneren Stimmung Bach's gedichtet, die man nicht ohne Grund ganz allgemein mit dem Worte „Gottseligkeit" bezeichnet hat. Wobei wieder an das Wort Goethe's erinnert sei, der das Geistige und sozusagen Moralische der Tonkunst gar wohl zu erfassen vermocht: „Mir ist es bei Bach, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Schöpfung mag zugetragen haben!"

Goethe ahnte eben mit congenialischem Instincte das Schöpferische der Tonkunst. Jenes Quartett aber ist nicht ein blosser „Lebenstag“, es enthüllt den ganz inneren Bestand unseres Meisters und seinen tiefen Zusammenhang mit allen geistigen und moralischen Fragen unserer Existenz, die in der Kammermusik und vor Allem in diesen Letzten Quartetten Beethoven's am intimsten erörtert werden.

Ein letzter Beweis dafür ist noch das allerletzte Quartett Op. 135, F-dur. In der äusserlichen Erscheinung ganz ein hergebrachtes Streichquartett in vier Sätzen, ursprünglich recht leicht angelegt, da es zunächst für Berlin bestimmt war, wo die rein musikalische Bildung noch nicht tief eingedrungen war, wird es das Gefäss, um den eigenen und sogar eigensten Gehalt von Beethoven's Wesen noch einmal völlig und in erhabener Verklärung auszusprechen. Ludwig Nohl giebt uns im dritten Bande von „Beethoven's Leben“ darüber einen Aufschluss, der aufs Neue zeigt, wie tief überhaupt die Musik im seelischen Leben gründet. Beethoven's Neffe war durch eine Verkettung unglücklicher Verhältnisse, an denen des Meisters Starrsinn, Lebensunkenntniss und übermässige Liebe zu dem leichtfertigen Jüngling ihren Theil von Schuld mittrugen, im Sommer 1826, also kaum ein Jahr vor des Meisters Tode, zum Versuch des Selbstmordes getrieben worden und hatte sich dabei an der Schläfe schwer verwundet. „Auf den Tod von dem verstorbenen Beethoven“ schreibt sich der selbst zu Tode wunde Meister damals in das Conversationsheft und singt dann seinen Schwanengesang, das „Lento assai e cantante tranquillo“ (Des-dur $^6/_8$) unseres Quartettes Op. 135, das ursprünglich nur drei Sätze haben sollte und nun diesen letzten und schönsten aller Beethoven'schen

Seelengesänge hinzu bekommen sollte. Nohl schreibt darüber:

„Sehr ruhig und still singend soll dieser Gesang sein, und so wird er auch wie zu einer vorbereitenden Weihung des Gemüthes mit dem lang aushaltenden Grunddreiklang, dessen Töne obendrein einzeln eintreten und bei dem zugleich die schwebende Terz vorherrscht, entsprechend eingeleitet. In der That strömt es aus ihm wie in milder Innigkeit und sanfter Zusprache. Es ist, wie sich das Ganze nun in Variationenbildern entwickelt, der Gesang der Seele selbst, unseres Meisters letztes Seelenbekenntniss. Und welche Vertiefung des ganzen wehmüthigen Halls sogleich in dem ersten Bilde! Aber es wiegt doch der Ausdruck des inneren Friedens, der aus all dem Lebensleid gewonnen ist, bereits vor. Dann dunkelste Tinten und das Zucken des in sich gebrochenen Herzens in dem Più lento Cis-moll! Geht es recht eigentlich ‚auf den Tod von dem verstorbenen Beethoven‘ oder ist es Vorahnung des eigenen frühen Endes, da er sich bereits im Juni aufgeschrieben hatte: ‚C. M. von Weber todt im 40. Jahre‘, — jedenfalls steht hier eine musikalische Trauerfeier vor uns, die das Herz selbst einem dahingegangenen Spender seines höheren Glückes bringt. Dann wie im innigsten Zwiegespräche der Seele mit sich selbst die beseligende Erhebung zum Gefühle ihrer Unvergänglichkeit in dem erneuten Des-dur, das mit seiner deutlich redenden Imitation der Stimmen ursprünglich auch Più mosso sein sollte! Zuletzt in der vierten Variation die unendlich zarte Liliengestalt dieser Seele selbst, wie sie in holder Anmuth leicht bewegt um ihren heiligen Urquell schwebt und in thränender Beseligung herabsinkt in die Arme des allliebenden Vaters! — Es ist nie etwas geschrieben wor-

den, was die innerste Art und Regung unserer Seele so rein und voll wiedertönen liesse wie dieser letzte Vers, möchte man sagen, des unsterblichen letzten Gesanges von Beethoven. In voller keuschen Nacktheit der Gestalt enthüllt sich uns hier ihr gottentstammtes Wesen, und Generationen der Menschenentfaltung mögen an solcher Seelengesangsweise erst völlig erfahren, was sie im tiefsten Grunde ist: ein in stillweinender Wehmuth schwebendes, nach seiner ewigen Heimath ewig sich sehnendes glücklich-unglückliches Licht- und Liebesgeschöpf, — von den Alten nach ihrer holden Gestalt plastisch vorgedeutet in einer Psyche und Ariadne, der mittelalterlichen Jungfrau Maria ihre seelenvolle Unschuld und Frommheit leihend, Shakespeare's Frauengestalten anmuthvoll bewegend, in Goethe's Mignon sehnsuchtsvoll sich auflösend und in hundert Liedern wehmuthsvoll besungen, aber erst in solcher Weise der musikalischen Melodie wirklichen Lebensleib und volles Dasein gewinnend!"

Die „wiedergewonnene Unschuld der menschlichen Seele" nannte Richard Wagner einmal diese Beethoven'sche Melodie und bezeichnet sie ebenso mit Grund als den „ewig gültigen rein menschlichen Typus". Nun, wir haben gesehen, in welcher Mannichfaltigkeit der Bilder bei unserem letzten Meister der classischen Kammermusik, dessen Tag jetzt in der That „vollbracht" war, dieser rein menschliche Typus bald leidend, bald kämpfend dann wieder schwungvoll selig und übermuthvoll scherzend, aber stets sich selbst getreu und in höchster Wahrheit in Tönen sich enthüllt hat, — ein Feld der Auslegung für den praktischen Musiker, wie es bedeutsamer, innerlich erfüllter, ja so beneidenswerth reich und mannichfaltig kaum ein anderer Träger der Darstellungs-

kunst besitzt. Daher hier auch eine vertieftere geistige wie künstlerische Bildung erforderlich ist und vor Allem dasjenige nothwendig gekannt sein muss, was grosse Künstler wie zuletzt Berlioz, Schumann, Liszt, Wagner auch über die Art der stylgemässen Darstellung ihrer Kunst geschrieben haben. „Es ist mit der deutschen Musik etwas Eigenes, ja Göttliches: sie macht ihre Geweihten zu Märtyrern und lehret durch sie alle Heiden", sagt wieder Richard Wagner. Aber sie lehrt in „Wirklichkeit eben nur durch ihre Apostel, die Musiker".

Es bleibt uns nur noch übrig, in einem kurzen Nachwort den Ausblick auf die nächste Folgezeit und die uns umgebende Gegenwart zu bereiten. Damit werden dann alle entscheidenden Seiten der Sache berührt erscheinen.

Nachwort.

Ueber die heutige Kammermusik ist noch kein abschliessendes Urtheil zu fällen. Denn sie ist ihrem unterscheidenden Wesen nach erst im Werden begriffen, und jedenfalls noch kein der Geschichte angehöriges abgeschlossenes Ganze.

Wir wollen zunächst ihre historische Stellung zu skizziren suchen, aus der sich denn auch ihre besondere Aufgabe andeuten mag.

Die Epoche der Griechen schuf das erste praktikabele Material der Musik und die auf dieser diatonischen Tonleiter beruhenden Tonweisen, die vielleicht im Gregorianischen Gesange noch heute fortleben, jedenfalls aber ihm selbst zum Keim und Vorbild gedient haben. Die altitalienische Kirchenmusik liess aus diesem Keime die Harmonie hervorwachsen, die bis dahin noch latent war, und begründete auf ihr eine erhabene, sozusagen kosmische Kunst, vor der das Individuum, die Melodie, völlig wieder verschwand. Ebenfalls noch bloss „Thema“, Baustein ist die Melodie der norddeutschen Organistenschule, die danach die musikalische Herrschaft führte. Aber mit demselben wird eine kühne und mächtige Architektonik geschaffen, die ebenfalls den Bau von

Himmel und Erde sinnvoll nachzubilden scheint und ihn zugleich zu einem Hause Gottes macht, wie der Mensch für sich und seine irdischen Bedürfnisse das seine hat. Man braucht nur an den „Cantico" des heiligen Franciscus von Assisi von 1324 zu denken, der Sonne, Erde und Elemente die Geschwister Gottes nennt, und daneben den Choral zu stellen, um zu erkennen, wie sehr in jener deutschen Kunst die innere Anschauung vertieft und sie selbst der geistigen Art des Menschen näher gebracht ist. Das individuelle Fühlen der Menschenbrust ist wenigstens auf religiösem Gebiete völlig erwacht und hat sich die Andachtsprache des Chorals erzeugt. Dasselbe erwacht aber bald auch auf allen Gebieten des Lebens und zeitigt in der Musik die volle freie Melodie. Neben dem Gesange der Menschenbrust kommt damit auch die Wiederspiegelung des individuellen Gefühles, das sich in der Gebärde und Bewegung kundgiebt, zur Geltung, sowie sie unter Vorwiegen des Rhythmus den Tanz darstellt. Mit Hülfe dieser rhythmischen Gestaltung und der Fähigkeiten, welche der Musik die harmonisch-polyphone Kunst zur Auslegung und Darlegung des vollen Inhaltes ihrer Gedanken gegeben hat, stellt die jetzt erstehende Instrumentalmusik auch einen selbständig freien Bau her, dessen Charakter wir als ebenfalls wesentlich architektonisch erkannten, der jedoch wie der logische Aufbau des Dramas zugleich den Verlauf des individuellen Empfindens des Menschen darstellt. Ja wir sahen, je mehr dieses letztere den Bau der natureigenen Form der modernen Instrumentalmusik bestimmt und das Architektonische derselben nur als unentbehrliche Grundlage fein hindurchschimmern lässt, je höher stand die künstlerische Schöpfung und je mehr gehörte sie uns als modernen Menschen an.

Die Frage ist nun, wie weit solche Darstellung des Geistigen und Individuellen in dieser reinen Instrumentalmusik gehen kann, ohne dass sich ihre aus sich selbst geborene, also als nothwendig erkannte Form zerstört und dadurch subjective Willkür wird.

Schon Otto Jahn, der im Grossen und Ganzen die geschichtliche Form als solche verehrte und den modernen Neubildungsversuchen abhold war, wird bei seiner an sich vortrefflichen Darstellung des Charakters des Mozart'schen G-moll-Quintetts unwillkürlich zu der Ueberlegung gedrängt, ob ein Musikstück, welches wie dieses ein treues Seelengemälde vor uns entrollt, mit der strengsten Consequenz den Gang der psychologischen Entwickelung verfolgt und die schwankende Bewegung leidenschaftlicher Empfindungen in den feinsten Zügen scharf und charakteristisch darstelle, — ob ein solches Musikstück zugleich den Normen und Gesetzen musikalischer Structur sich füge? Er meint dann, man könne, wenn man von der psychologischen Entwickelung ganz absehen wollte, durch eine rein technische Zergliederung nachweisen, auf welche Art dieses Quintett, indem es den Bedingungen musikalisch-schöner Gestaltung durch den seltensten Verein von Erfindung und Einsicht zwanglos sich füge, den hohen Grad seiner formalen Vollkommenheit erreicht: „Wer diesen Spuren nachgeht, wird gewahr werden, dass beide, die Wahrheit und Kraft der psychologischen Entwickelung und die Reinheit und die Schönheit der künstlerischen Form, in ihren wesentlichen Manifestationen zusammenfallen und Eins sind.“

Ist dies bei einer der Mozart'schen Compositionen der Fall, die ja die Sonatenform als solche erst völlig feststellen halfen, warum soll uns Heutigen der Quell des Lebens und Bildens verstopft sein und nicht kraft-

voll eigenartige Empfindung auch in reinen Tönen ihr eigenes Wesen mit voller Wahrheit und Schönheit offenbaren könuen? Auf welche Weise freilich dies zu geschehen hat, ist nicht Sache des Wortes, sondern der That! Waren nicht in manchen zweitheiligen Stückchen S. Bach's Elemente der Sonatenform vorgelegen? Hat nicht Haydn's Menuett trotz aller Verschiedenheit in Form und Ausdehnung Beethoven's Scherzo erzeugt? Ist sein vielsätziges Cis-moll-Quartett weniger Sonatenform als sein Op. 18, ja hat nicht dessen Nr. VI auch bereits so gut wie fünf Sätze? Wahl und Verlauf der Stücke ist dem Genius frei gegeben, — nur erschaue er selbst einen geistigen Verlauf, der Jedermanns Seele gleich menschlich eigen ist wie seiner eigenen, und rede in einer Sprache, die ihm, wenn auch mit der Zeit, doch sicher Allen verständlich ausspricht. Jedes echt künstlerische Schaffen ist das Ei des Columbus, — dem Genius fällt der richtige Zug, die Lösung des Räthsels ein, die allen Anderen verschlossen geblieben. Allerdings die Modulationsordnung unseres Ersten Allegrosatzes ist etwas vorwiegend architektonisch, façadenhaft. Allein völlig dringt dies doch nur bei schwächeren Werken und Meistern, z. B. bei Bocherini's Quartetten, Clementi's Sonaten u. s. w. hervor. Der „letzte Beethoven“ lässt uns vor lauter geistigem Interesse nur dann einer gegebenen Form gedenken, wenn wir sie bemerken wollen. Aber selbst dies war nicht nachzuahmen, ohne dass man die Form selbst sofort bemerkte. Wie manche neuere Kammermusik hat dies zur Evidenz aufgehellt! Gleichwohl beruht diese constructive Modulationsordnung des Allegros wie der ganzen Sonatenform auf der Naturordnung von Grundton und Dominante: wie diese die Tonleiter innerlich theilen und ordnen, so sind ihre

Tonarten und Nebentonarten natürliche Constructionsordnung eines Satzes, der innere Einheit haben will. Also ein Grundhinderniss waltet hier nicht, so wenig wie die nothwendigen Gesetze der Schwere und Dichtigkeit den Architekten an sich hemmen. Im Gegentheile: „Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben“, sagt der Dichter. So gut wie die classische Zeit aus dem vorhandenen Material der Natur und der Kunst, aus Tanz und Contrapunktik ein neues Eigengebilde schuf, kann unsere Zeit an der Hand ihrer gesteigerten Geistesfülle und aus dem reichen Born der natürlichen Empfindung Gebilde schaffen, die sich an die alte Kammermusik anlehnen und sie doch nicht bloss nachbilden.

Dieses Letztere ist allerdings in der nächsten Zeit nach Beethoven in vorwiegendem Maasse geschehen, so dass der Totaleindruck der nachbeethovenschen Kammermusik kein so reiner und concentrirter ist wie der der classischen. Aber wer wollte verkennen, dass in den einzelnen Zügen Franz Schubert wahrhaft Herzerquickendes und Robert Schumann geistvoll Pathetisches die Fülle gebracht haben? Und selbst Chopin gehört in der feinen Durchbildung der Profillinie der Melodie wie in seinen duftigen Harmonien und lebensvollen Rhythmen als Vorbild hierher.

So hat denn auch seit dem letzten Menschenalter der regste Wettlauf um das hohe Ziel begonnen, und zwar fast bei allen Culturnationen, und wer wollte schon heute sagen, welche vor den anderen es auch wirklich erreicht! Die Aufstellung dieser Preisfrage aber beweist die deutlich gefühlte Lebensfähigkeit der Sache, während der Preis für die „beste Symphonie“ oder das „beste Quartett“, wenn dabei die alte Form als unverrückbare Norm gilt, ein Verkennen des Entwicklungsstadiums der

Instrumentalmusik ist, in dem wir heute stehen, und den wirklich schöpferischen Sinn, den Genius nur hemmt. Sehen wir uns das Bestreben der Neueren zuletzt in raschem Ueberblicke an.

Die Italiener sind auf einem Gebiete, das sie doch schufen, seit mehr als hundert Jahren völlig zurückgetreten. Das ihm so nahe verwandte Spanien hatte überhaupt nur den einen Boccherini und er lebt heute mit Recht nur für musikalische Historiker. Es giebt eben keine „Camera“ mehr. Doch hat das „Florentiner Quartett“ bewiesen, dass man, wie wir in der Einleitung erwähnten, diese reiche Welt auch in romanischen Landen zu ahnen beginnt. Die Engländer sind productiv in vorwiegend nachahmendem Sinne. Die Franzosen und die Belgier bethätigen mehr Eigenart und Selbständigkeit auf diesem Gebiete als jene, doch fehlt das Intime, das uns keine grosse Oeffentlichkeit ersetzt. Hier muss man vollständig „chez-soi“ sein und dieses „Ich“ muss im innersten Sinne rein menschlich etwas bedeuten. Aller Glanz des Aeusseren hilft nichts, ein ganz vertrautes Aufdecken der Geistes- und Gemüthsbeziehungen muss die Geister mit einander verbinden, das gegenseitige Verstehen muss auf gegenseitiger Aufrichtigkeit beruhen. Man darf einander nichts weiss machen wollen. Dies aber scheint bei dem noch immer französischen „Salon“ wenigstens auf unserem Gebiete nicht der Fall zu sein. Ein gewisser Geist der Unschuld ist in dieser Production am wenigsten zu entbehren. Bei Haydn und Mozart verstand er sich von selbst. Aber auch von Beethoven berichtet ein Zeitgenosse ausdrücklich: „Sobald sich sein Gesicht zur Freundlichkeit aufheiterte, so verbreitete es alle Reize der kindlichsten Unschuld; wenn er lächelte, so glaubte man nicht bloss an ihn, sondern an die Mensch-

heit, so innig und wahr war es in Wort, Bewegung und Blick."

Den Norden kennzeichnet sein „Haus", — nur darf es nicht ein zu abgeschlossenes „castle" sein, wo die Gemüther aus falscher Scham und Scheu sich zuviel vor einander verbergen; — sondern es muss eben als die Stätte jener innerlich unbefangenen Wahrhaftigkeit des Einen gegen den Anderen erscheinen, auf der das rein menschliche Empfinden erblüht. Zumal in Deutschland war dies früher so, und die innige Stille, aus der S. Bach seine Lieder vom Ewigen sang, sahen wir als Lebenswiege Haydn's; ja sie war es trotz all seines Reisens auch bei Mozart. Sie ging in jene „Camera" über, die der ostdeutsche Süden von der italienischen Renaissance überkam. Das „deutsche Haus" aber scheint sich in einem Uebergangsstadium zu befinden. Es dringen viel neue und fremde Elemente hinein, die jenes rückhaltslos unbefangene gegenseitige Sichgeben und das völlig harmonische Zusammenklingen aller unwillkürlichen Lebenslaute einstweilen nicht ermöglichen. Unsere Kammermusik-Production steht nicht auf der Höhe desjenigen musikalischen Schaffens, das die grosse Oeffentlichkeit und Menschheit umfasst, des dramatischen, ja nicht einmal auf der Höhe des Lyrischen. Wir haben auf diesem Gebiete keinen allentscheidenden Genius, und man glaube nicht, dass das wirkliche Genie bloss Zufall ist. Wenigstens müssen seiner allbeherrschenden Naturbegabung die geschlossensten objectiven Regungen der Zeit entgegenkommen und er uns, selbst getragen, zu den Höhen unserer selbst tragen: „die mit dir wir Frankreich schlugen!" heisst es im deutschen Kaiserliede von den Verhältnissen der Nation und ihres Herrschers.

Unbefangen und lebhaft regen sich seit einem

Menschenalter wie schon früher auf dem Gebiete der Poesie innerhalb der Kammermusik die Scandinaven, Dänemark wie Schweden und Norwegen. Ihr Norden bewahrte ihnen die Intimität des häuslichen Lebens und dann des Gemüthsverkehrs in höherem Maasse, und das Haus vertritt und umschliesst ihnen zugleich einen wesentlichen Theil der weiteren Gemeinsamkeit. Auf bemerkenswerthe Weise aber ist das letztere heute eben noch in Russland der Fall, und es könnte sein, wie L. Nohl bereits im Jahre 1871 andeutete („Beethoven, Liszt, Wagener," Leipzig 1874, Cap. 5), dass hier rein musikalisch zunächst die Fahne vorangetragen wird. Denn die Familie, das Haus, hat sich dort zu der grösseren Allgemeinheit des Salons erweitert, ohne jedoch seine Naturart der Vertrautheit irgend zu verlieren. Dazu die ebenso eigenartige Volksmusik, die auch heute noch productiver zu sein scheint als bei uns im Westen! Haydn ging, wie wir sahen, von diesem letzteren Elemente aus und wurde „aus dem Nichts Etwas!" Die ebenso unwillkürliche wie tief vertrauliche Regung des Volksgemüthes war die erste Quelle seines selbständigen Schaffens. Durch das treue Studium bei anderen Zeiten und Völkern lernte er sie zu den Aeusserungen des freieren Geistesleben zu erhöhen. Fassen die Russen es ebenso an, so kann derselbe neue Quell auf einem Gebiete fliessen, das einst durch ihn zum schönsten Blumengefilde erblühte. Freilich nutzen hier der französische Schliff und der italienische Sinnenreiz nichts, so wenig wie die deutsche Schulfuchserei. Haydn lernte bei Porpora Anmuth und Klarheit, entfaltete aber weit über ihn hinaus ein angestammtes Gemüthsleben. Er lernt von dem trockenen Fux die genaueste Richtigkeit der musikalischen Sprache und thunlichste Sicherheit und Mannichfaltigkeit

in den Mitteln seiner Kunst, verwendet aber Alles durchaus auf eigene Art und bleibt mit dem innersten Herzen bei dem natürlichen einfachen Fühlen seines Volkes, das er zur höchsten Idealität der unbefangenen Lebensbewegung verklärt, wie S. Bach es zur Idealität der Hingebung an das Ewige verklärt hatte. Russlands Volksweisen zeigen uns, dass hier noch volle Ursprünglichkeit und Unberührtheit des nächsten Empfindens herrscht. In den volksmässigen Opern des Marinski-Theaters in Petersburg können wir noch heute Volksmelodien hören, die uns die Thränen in die Augen treiben, — es sind die unwillkürlichen Laute einer in sich selbst gesunden jugendfrischen Volksseele. Dazu die von aller Convention der modernen Musik fern abliegende Harmonie und die unglaubliche Mannichfaltigkeit der Rhythmik!

Ergreift also hier der Genius der Kunst auf kräftige Weise den Gehalt des eigenen nationalen Lebens, so kann Russland für die Gegenwart und nächste Zukunft diejenige Rolle spielen, die die Deutschen ergriffen, als sie vor hundertundfünfzig Jahren reinen Gemüths und treuen Sinnes in der Musik sich auf das Gebiet der Wälschen begaben und deren edlere Formgebung erlernten, um dann der Welt auf dem gleichen Gebiete Reineres und Höheres zu sagen, als alle jene bis dahin auf diesem Felde gesagt hatten. So lernten einst die Italiener von den Niederländern und H. Schütz von J. Gabrieli. S. Bach verschmähte nicht, Vivaldi's Concerte und Couperin's Pièces nachzubilden. Mozart und Beethoven wieder verdankten das letzte und höchste Leisten der Versenkung ihres Genius in S. Bach, aber sie blieben, wer sie waren, nur geläutert und erhöht in ihrem ganzen Sein und Bilden. Möge also Russland, das durch sein Preisausschreiben Europa Gelegenheit gegeben hat, sich zunächst einmal

wenigstens theoretisch über die Entwickelung und die Bedeutung der Kammermusik völlig klar zu werden, nun auch praktisch die Fähigkeit gewinnen, der Welt neue Werke dieses musikalischen Genres darzubieten! Sein geistiger Boden scheint dazu fruchtbar genug zu sein, und wenn Mozart schrieb: „Das Herz adelt den Menschen!" so wusste keiner aller Künstler jemals mehr als er, dass das, was er „Herz" nannte, der letzte Quell auch im künstlerischen Schaffen ist, vorab im musikalischen. „Les grandes idées viennent du coeur", sagt Vauvenargue. Den Russen möge dieses jugendfrische Herz seines Volks zu neuen originalen Bildungen auf unserem Gebiete leiten. Es kommt nachher aller Welt zu Gute, und thatsächliche Proben ausgezeichneten Könnens haben wir ja auch hier in den letzten Jahrzehnten bereits in Menge gesehen.

Dem praktischen Musiker aber, das sei unser Schlusswort, möge die Bedeutung dieser Kammermusik und ebenso der Werth und die Würde seines eigenen Berufs noch das Wort eines zu ihnen selbst Gehörigen, das Wort Joseph Rubinstein's über jene „einzig echten Kunstwerke" der classischen Zeit ins Bewusstsein rufen, in dem er von denselben sagt, dass sie „nicht unsere Zerstreuung, sondern unsere Sammlung bezwecken, nicht uns die Zeit, sondern aus der Zeit und ihren Beziehungen gleichsam uns selbst vertreiben und in jene Regionen erheben, wo durch den Zauber und die adelnde Macht der Schönheit unser Eigenwille gebändigt und zum Schweigen gebracht wird". Welcher Beruf wäre wohl edler und an Aufgaben reicher?